Redactorii revistei

„Teatrul azi"

urează tuturor cititorilor săi

ANI MULȚI, LUMINOȘI, CU SĂNĂTATE ȘI SPOR ÎN CELE BUNE

și mulțumesc tuturor acelora care

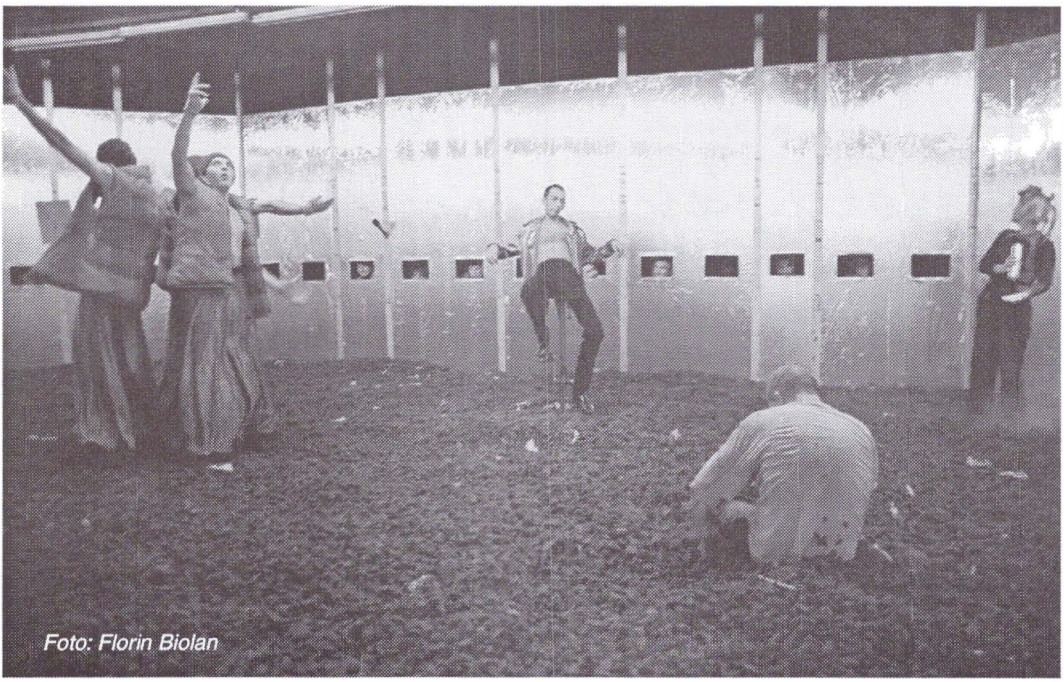
au sprijinit publicația,

încurajând astfel

demersul lor aproape utopic.

Tragica istorie a doctorului Faust de Marlowe. Regia: Mihai Măniuțiu.
Decorul: Cristian Rusu și Mihai Măniuțiu.

Experimentul Iov, adaptare după *Vechiul Testament*. Regia: Mihai Măniuțiu.
Decorul: Cristian Rusu și Mihai Măniuțiu.



Festivalul Național de Teatru „I. L. Caragiale", 2003

Ediția a XIII-a

Adrian MIHALACHE

PRIVITOR LA TEATRU

Ediția a 13-a (12 +1, pentru că, în teatru, suntem superstițioși) a Festivalului Național de Teatru „Ion Luca Caragiale" din 2003 a avut anvergură și coerență. Ludmila Patlanjoglu, director și selecționer unic, a adus la București spectacole despre care s-a vorbit mult, reușind un „festival al festivalurilor". Au fost spectacole de repertoriu, spectacole nocturne (recitaluri și tineri creatori), spectacole radiofonice și de televiziune, ateliere și colocvii.

S-a reproșat organizatoarei că nu și-a motivat teoretic opțiunile, că a preferat cantitatea, în dauna calității, că festivalul a fost „lung și haotic" (Iulia Popovici, în *Observator cultural,* nr. 194, pag.6). Publicista a mers până acolo încât să afirme că adjectivul „național" ar fi nepotrivit: „e probabil mai degrabă un reflex denominativ decât o transcriere conștientă a ariei spectacologice. [...] E cumva ilară aducerea sub umbrela «națională» [...] a unor teatre cărora, în virtutea suveranității românești, li s-a refuzat această particulă, înlocuită cu vag-generosul «de stat»". Festivalul n-ar trebui, deci să se numească „național", având în vedere că n-au participat exclusiv „teatre naționale"(!!?). În realitate, el este național, pentru că prezintă tot ce se face semnificativ în teatrele din întreaga țară. Nu cred, de asemenea, că subiectivitatea selecționerului s-ar fi manifestat excesiv, deoarece n-a lipsit practic nici un spectacol dintre cele care, prin rumoarea produsă în jurul lor, au stârnit curiozitatea publicului. Absența unui text teoretic care să susțină selecția este firească, deoarece nu a fost un festival cu temă, ci unul de „largă concentrare democratică". S-a reproșat că n-au fost numai spectacole „de festival", adică a căror excelență să fie de necontestat. Personal, cred în imperfecțiunea inovatoare, chiar și în eșecul ambițios. Absente din festival, spectacolele de acest fel ar fi intrat în legenda orală, cu false aureole. Capitala a fost reprezentată în festival prin câteva spectacole, unele exemplare prin acuratețe și anvergură, ca *Visul unei nopți de vară,* de la Teatrul Național „I. L. Caragiale", în regia lui Felix Alexa și *Oblomov*, de la Teatrul „L. S. Bulandra", în regia lui Alexandru Tocilescu, altele interesante prin noutate și prospețime, ca *Pietonul aerului,* de la Theatrum Mundi, în regia lui Alexander Hausvater și *De ce fierbe copilul în mămăligă*, de

Cumnata lui Pantagruel, spectacol inspirat din scrierile lui François Rabelais. Regia: Silviu Purcărete.

la Teatrul Odeon, în regia lui Radu Afrim. Teatrele din țară au fost așteptate cu mult interes, deoarece, se pare, acolo se pregătește „noul": la Sibiu, la Cluj, la Sf. Gheorghe. Silviu Purcărete a prezentat admirabilul spectacol *Cumnata lui Pantagruel*, la care au colaborat Compania Silviu Purcărete, Teatrul Maghiar de Stat din Cluj și Teatrul „Radu Stanca" din Sibiu. Este un spectacol care continuă tentativele de explorare a expresiei teatrale nonverbale, mai bun, prin logică și *timing,* decât *Pilaful* de anul trecut. Teatrul Maghiar „Tamási Áron" din Sfântu Gheorghe a oferit montarea inovatoare a lui Bocsárdi László a piesei *Romeo și Julieta*, cu Péter Hilda ca Julietă reprezentativă pentru o generație care respinge moliciunile și sentimentalismul. Teatrul „Andrei Mureșanu" din Sfântu Gheorghe a adus „scandaloasa" parodie după *Trei surori* a lui Radu Afrim, mult gustată de public. Teatrul „Radu Stanca" din Sibiu s-a situat la ambele extreme: excelentul și insolitul *Experiment Iov* al lui Mihai Măniuțiu și lamentabilul *Gândacii* al lui Tompa Gábor. Teatrul Maghiar de Stat din Cluj a impresionat prin *Tragica istorie a doctorului Faust,* în regia lui Mihai Măniuțiu (mai puțin surprinzătoare, totuși, decât cea din *Iov*), în timp ce Teatrul Național din același oraș n-a obținut decât un succes de stimă cu *Bolnavul închipuit*, în regia Sandei Manu, remarcabil mai mult prin interpretările elegante ale unor actori ca Anton Tauf și Melania Ursu. Teatrul de Marionete din Arad a strălucit cu *Făt-Frumos din lacrimă*, în regia lui Victor Ioan Frunză.

Participând la Congresul AICT, am discutat cu numeroși critici străini despre spectacolele din festival. Impresia generală era, mai curând, defavorabilă. Spectacolele care mizau pe expresie nonverbală, deși le erau

Oblomov după Goncearov de Mihaela Tonitza Iordache. Regia: Alexandru Tocilescu.

mai accesibile, îi atrăgeau mai puțin, părându-li-se datate. Unele adaptări ale textelor le păreau prea îndrăznețe, iar spectacolele „cuminți" li se păreau terne. Preferințele lor se îndreptau spre exprimarea puternică a unor conținuturi solide. *Visul* lui Felix Alexa, care combina cizelarea de detaliu și coerența de ansamblu, a fost spectacolul cel mai lăudat. Ulterior festivalului, reputatul critic Michel Billington și-a făcut cunoscută, într-un articol publicat în *The Guardian*, repulsia față de spectacole prea agresiv inovatoare – după părerea sa –, ca *Romeo și Julieta* al lui Bocsárdi László și adaptarea după *Trei surori* a lui Radu Afrim. El apreciază, prin contrast, *Pietonul și furia* al lui Alexander Hausvater și, surprinzător pentru o persoană cu discernământ, *Gândacii* lui Tompa Gábor, în care doar muzica lui Iosif Herțea merita o atenție binevoitoare. Temându-se că asemenea opinii ar da apă la moară „conservatorilor", Victor Scoradeț semnează un adevărat pamflet anti-Billington (*Cotidianul, „Litere, Arte, Idei"*, 24 noiembrie 2003), în care citim: „Mărturisesc că nu mă așteptam ca în anul 2003 un influent critic occidental să mai pună la îndoială dreptul regizorului de a-și exhiba *ego*-ul". Criticul britanic, susține Victor Scoradeț, contestă nu doar montările în cauză, ci însești vremurile în care trăim și care ar sta sub semnul malefic al „perversității postmoderne". Ce-i drept, autoritatea lui Billington a dat curaj și altora să-și exprime nemulțumirea, prea îndelung reprimată. Dan C. Mihăilescu se descarcă: „nimic nu-mi este mai străin decât efortul de a transplanta într-o cadă de baie scena balconului din *Romeo și Julieta*" (*Cotidianul, „Litere, Arte Idei"*, 24 noiembrie 2003). Pentru criticul literar și directorul de revistă, teatrul „a rămas ceremonial, seninătate ritualică,

Romeo și Julieta de Shakespeare. Regia: Bocsárdi László.

frumusețe morală (s. m., A. M.), deopotrivă emoție și schimb de idei". Sătul de „voga actuală a perversiunii", amatorul de seninătate dorește întoarcerea la vechile, sigure valori. Ne-am săturat, spune el, de „cultul anomaliei și ereziei, al inversiunii și fărădelegii, al desfrâului sangvinar și fobiei la tot ce înseamnă *tradiție și armonie"* (s. m., A. M.). Toate ca toate, dar spectacolele incriminate de Billington n-aveau nimic de-a face cu asemenea „orori". Translația psihologică spre stilul *cool* din *Romeo și Julieta* este executată elegant, fără stridențe, iar parodia – cam groasă, ce-i drept – a celor *Trei surori* are și logică, nu numai haz. Adevărul este altul: critica de teatru britanică este admirabilă în privința minuțiozității analizelor de detaliu, dar nu excelează deloc în perspicacitate la nivel estetic. Refuzul *de plano* al propunerilor lui Bocsárdi și Afrim nu dovedește nimic: el nu vine din profesionalismul criticului britanic – acesta ar fi trebuit să se manifeste analitic – ci din suficiența receptivității sale. Așa că, noi să fim sănătoși...

De altfel, din discuțiile cu criticii străini, ca și din proprie experiență, a rezultat că nici teatrul din Vestul Europei n-ar excela prin propuneri prea atrăgătoare, ca formă sau ca fond. Lăsând deoparte divertismentul bine articulat, inovarea în materie de regie nu este efervescentă, iar spectacolele „de calibru greu" arată vetust.

În cel mai pasionant dintre atelierele și colocviile festivalului, cel condus de David Esrig, s-a vorbit într-un mod teatral-seducător despre teatrul care neliniștește, în contrast cu cel care confirmă. După festival, suntem mai curând confirmați decât neliniștiți: nu stăm mai rău decât alții.

ACTELE CELUI DE-AL XXI-lea CONGRES

Ludmila Patlanjoglu, ca președinte al secției române a Asociației Internaționale a Criticilor de Teatru, a decis să facă din al XXI-lea Congres al AICT o „sărbătoare a spiritului, îndeosebi a celui critic", în care „profesioniștii reflecției despre scenă" din România să nu se prezinte mai prejos decât comentatorii din străinătate. Pentru aceasta, a constituit un comitet de selecție, a solicitat din timp rezumatele și chiar lucrările *in extenso*, sugerând unele îmbunătățiri. Tema congresului, stabilită de conducerea superioară a AICT, a fost *Teatrul ca forță a schimbării*, analizată sistematic în domeniile social, politic, individual și estetic.

Organizarea Congresului în cadrul Festivalului Național de Teatru a fost privită, de unii, cu suspiciune. Iulia Popovici (*Observator cultural* nr. 194, pag. 6) deplânge „identificarea criticii autohtone cu singura ei organizație de reprezentare, AICT", lipsa alternativelor de „sindicalizare" amenințând să transforme această asociație „într-o voce de egală forță cu a UNITER-ului". Mai mult, AICT ar fi căpătat o necuvenită „preeminență organizatorică" în cadrul Festivalului Național de Teatru, desfășurându-și congresul în același timp. Nu spiritul critic alimentează asemenea cârteli, ci orgoliile mărunte. Secția română a AICT s-a impus, spre regretul unora, nu numai prin autoritate, ci și prin calitate.

În afara cuvântărilor circumstanțiale, Congresul a inclus contribuții relevante, bine ancorate în tematica propusă. Claudia Harris a întreprins o analiză bine articulată privind politizarea teatrului și teatralizarea politicii. Întemeiată pe lucrarea fundamentală a lui Erving Goffman, autoarea a vorbit despre asumarea de roluri în viața socială și despre ritualul politic ca reprezentație, în care predomină carnavalescul. Dramaturgia actuală se constituie în comentariu critic al vieții politice. Drama apare, susține Claudia Harris, când se simte nevoia de clarificare, pentru a împiedică neînțelegerea să basculeze în violență.

Considerațiile ironice despre politica teatrală britanică ale lui John Elsom au fost pigmentate din plin cu umor englezesc de calitate. După părerea sa, diversitatea culturală și libera exprimare artistică sunt supuse restricțiilor de către puterea politică și sunt gestionate diferit de conservatori și de laburiști. Primii fac caz de „protecția consumatorului", deoarece ei reduc relația artist–public la una comercială dintre furnizor și client. Ceilalți uzează de „o retorică a persuasiunii" pentru a impune corectitudinea politică. John Elsom denunță „controlul" ca dogmă a modernității și arată ușurința cu care se poate glisa de la sprijinirea artei la instrumentalizarea ei ca propagandă.

Discursul Kalinei Stefanova a stârnit reacții aprobative, datorită faptului că publicul românesc împărtășea cu ușurință punctul său de vedere critic privind teatralizarea vieții cotidiene într-o țară fost-comunistă, cu mentalități și moravuri rapid schimbătoare. Proaspăt-îmbogățiții și politicienii de succes se comportă ca *star*-uri, readucând pe scena socială *glamour*-ul dispărut din cea teatrală. Publicul reacționează, disprețuind politicul, care este exclus, astfel, din ritualul reprezentării.

În aceeași categorie se plasează demersul Zuzanei Ulicianska, din Slovacia, care analizează importanța simbolică a arhitecturii unui „teatru național" pentru o țară a cărei identitate statală este proaspătă și fragilă. Monumentalitatea, fastul arhitectonic, impuse de dorința de autoafirmare, creează dificultăți în ceea ce privește asigurarea funcțiunii artistice esențiale: realizarea de spectacole care să atragă un public semnificativ ca număr și ca orizont cultural.

George Banu, Ludmila Patlanjoglu și Alice Georgescu.

Michel Vaïs a subliniat misiunea delicată a criticului de a „conserva fragilitatea" și a luat în derâdere tendințele de *marketing*, prin care unii încearcă să adapteze demersul teatral la cererea pieții. A face teatru la cerere, pe baza studiului statistic al gustului public, i se pare, pe bună dreptate, derizoriu, ridicol, dar și primejdios. Cristina Modreanu a vorbit în același sens, arătând că, la noi, ingerințelor ideologice din perioada totalitară le-au succedat, astăzi, constrângerile economice.

Comunicări deosebit de interesante, mai ales din punct de vedere documentar, au prezentat studii de caz privind acțiunea teatrului ca forță a schimbării. Said En Nadj, din Maroc, a prezentat rolul teatrului occidental în modernizarea societății din statele arabe. Seon Ok Lim, din Coreea de Sud a descris fenomenul extrem de interesant al teatrului Madangguk, catalizator de energie pentru mișcările contestatare ale tineretului. Michael Ingham a arătat cum metisajul cultural prezent în teatrul din Hong Kong contribuie la redefinirea identității provinciei în noul context politic, prilejuit de integrarea în China. Matti Linnavuori a subliniat rolul teatrului finlandez în rezistența față de presiunea politică din partea Rusiei. Lapidar și expresiv, el a afirmat că „actorii au avut forța și îndrăzneala care lipseau soldaților".

Tish Dace a întreprins o analiză aprofundată a dramaturgiei lui Martin Sherman, îndeosebi din unghiul implicării ei politice. George Schlocker a avut o intervenție sclipitoare privind „teatrul premonitor". El a analizat trei momente ale dramaturgiei care au premers convulsiilor istoriei: *Nunta lui Figaro* de Beaumarchais, *Ubu-Rege* de Alfred Jarry și *Povestiri din Pădurea Vieneză* de Ödön von Horváth. El detectează, în fiecare dintre acestea, semne premonitorii pentru schimbările istorice. În primul caz, precipitarea acțiunii bulversează

Foto: Florin Biolan

ritmul „normal", felul de a umbla pe scenă, anunțând limbajul revoluționar. În al doilea caz, satirizarea figurii „profesorale" indică răsturnarea valorilor. În al treilea, punerea în scenă a cruzimii și a răcelii nesentimentale anunță o epocă de răsturnări, guvernată de semnul Vărsătorului. Ocuparea Teatrului parizian Odéon, în mai 1968, arată cum politicul tinde să-și aproprie spațiul teatral și să preia formele dramatice, consacrate de Istorie. În același sens s-a înscris comunicarea mea, privind evoluția teatrului politic de la contestarea de fond la revoluționarea formei.

Mi s-au părut mai slabe, poate și din cauză că autorii aveau dificultăți cu limbile internaționale, prezentările despre: feminismul din teatrul portughez (Maria Helena Serôdio); rolul teatrului de a contribui la „evitarea răzbunării", după războiul din Irak (Tadashi Uchino, din Japonia); funcția criticului ca agent publicitar al unui „articol de lux" (Lorena Messer din Mexic).

Contribuțiile românești au fost caracterizate, în general, de altitudine teoretică și subtilități de limbaj. Natalia Stancu a glosat pe tema identității, care se definește prin alteritate. Mircea Ghițulescu a propus o dialectică fină a raportului dintre inutilitate și imperfecțiune: inutilitatea adumbrește satisfacția de a fi confirmat, adică de a vedea ceea ceea ce deja știi, imperfecțiunea subminează impactul mesajului inovator, respins de spiritul critic al „gustului ales". Sebastian Vlad Popa a ținut un discurs poetic cam abscons, inspirat din demersurile regizorale ale lui Zholdak și Purcărete. Octavian Saiu a insistat pe necesitatea recuperării sacralității actului teatral, act capabil să producă o revelație înrudită cu cea avută de Saul pe drumul spre Damasc. Ioana Prodan a emoționat asistența vorbind despre misiunea teatrului TV.

C. C. Buricea-Mlinarcic și Miruna Runcan au avut contribuții aprofundate, vizibil extrase din studii mai ample. Primul s-a referit la statutul capodoperei

în epoca post-regizorală și la modul în care acest statut este modificat sub impactul noilor medii de comunicare. Miruna Runcan pornește de la concepția lui Jean-François Lyotard asupra comunicării artistice, care presupune un acord prealabil și un echilibru între donarea setului de semnificații și disponibilitatea perceptivă, afectivă și semnificatoare. În jocul utilitarist al schimbului, care are drept scop satisfacerea, „valoarea experiențială ocupă locul lăsat liber de snobism". Spectatorul este somat să devină coautor, ceea ce-l pune într-o condiție dilematică. Obsesia interactivității nu face însă decât să mascheze absența comuniunii de paradigmă. Seturile de proceduri prin care se oferă spectatorului iluzia reacției, a „răspunsului" nu face decât să reducă „patibilitatea", adică disponibilitatea de a con-simți la pasivitate, aceasta din urmă doar aparent depășită prin interactivitate. Autoarea ia drept exemplu jocul pe calculator ca obiect estetic, arătând cum acesta, fiind „afazic din ambele părți", anulează „speranța co-prezenței", care este esența teatrului.

Atmosfera congresului a fost cam prea rigidă și solemnă. În marea majoritate, comunicările au fost citite conștiincios, puține au fost intervențiile libere, care să declanșeze schimbul de idei. În aceste condiții, mi se pare bizar faptul că unii au deplâns caracterul „eseistic-publicistic" al prezentărilor (Miruna Runcan, în *Observator cultural*, nr. 194, pag. 4). Este reflexul probabil al disputei, pe care o considerăm sterilă, între partizanii eseului „neserios" și cei ai cercetării științifice „onorabile".

Criticul de teatru Marina CONSTANTINESCU lansând volumul
Dan Micu – un destin spulberat de Doina PAPP.

Un colț din expoziția artistului fotograf Florin BIOLAN.

FESTIVALURI

Oana BORȘ

Trei spectacole la CRAIOVA SHAKESPEARE FESTIVAL

Una dintre problemele cu care se confruntă spațiul nostru teatral este lipsa legăturii cu experiențe artistice similare din afară. Privit astfel, pe insula românească, unde ancorează rare vapoare și de unde pleacă și mai puține, trăim într-o lipsă de raportare acută, fiindu-ne propriul reper, privați de o bogăție despre care doar auzim din când în când. Singura punte stabilă până acum și de anvergură este Festivalul de la Sibiu. Și acesta, în ultimii ani, suferă însă de sindromul regionalizării, căci se axează pe creațiile lui Andreij Zholdak, realizate în teatre ucrainiene. De altfel, experiențe fascinante, pe muchie de cuțit, extrem de puternice ca impact, stârnind reacții adverse, de la adorație la repudiere, celelate (multe) spectacole aduse aici, fiind, cu rare excepții, producții de școală, experimente care dau pulsul unui nivel primar al artei scenice din alte culturi.

Întâmpinând greutăți, dar având în spate perseverența și dăruirea totală către teatru a domnului Emil Boroghină, „Craiova Shakespeare Festival" i se alătură Festivalului de la Sibiu în efortul de a face ca societatea teatrală românească să fie una deschisă. A patra ediție a festivalul craiovean, trebuia să aibă loc la finele stagiunii trecute. Din motive de totală lipsă de planificare la nivel „cultural" înalt, banii au ajuns prea târziu, astfel că s-a desfășurat, abia, la sfârșit de septembrie. Bine și așa, am spune noi. Surprinzător și de neconceput probabil pentru oricine ar privi din exterior și și-ar pune problema unde și cărui tip de societate am vrea să ne integrăm, dacă la nivel de infrastructură ne situăm încă pe palierul improvizației.

În ceea ce privește gândirea artistică a manifestării, programul a fost incitant prin diversitate și noutate. A cuprins lansări de carte, o sesiune de shakespearologie și a adunat tot ce este valoric în acest moment în materie de spectacol Shakespeare la noi, iar ca gest suprem, dând ocazia *Hamlet*-ului lui Vlad Mugur să mai trăiască timp de o poveste scenică. Prezența străină a însemnat spațiul slav sau postsovietic – de la cei mai sudici la cei mai nordici, lituanieni și ruși la sudicii sloveni – cu incursiuni în teatrul japonez și cel german. În popasul meu craiovean m-am întâlnit, în trei seri, cu trei spectacole total diferite, chiar dacă le lega un punct comun fie lingvistic, fie politic.

Vorbeam la început despre dificultățile cu care se fac lucrurile la noi. Este surprinzător astfel să auzi despre existența unui teatru din fosta Uniune Sovietică, „Lime Light Theatre", un teatru de proiecte, singurul din Moscova în care se joacă în limba engleză, pentru publicul străin, dar nu numai. A produs un spectacol de succes, *A douăsprezecea noapte*, în șase luni de la demararea activității. Au fost necesare, după cum spun statisticile lor, 32 de zile de casting pentru alegerea trupei, 1004 ore de engleză pentru ca interpreții să poată rosti textul într-o limbă

Scenă din *A douăsprăzecea noapte* de Shakespeare. Regia: Nina Chusova.

cât mai autentică, sunt 67 de persoane implicate în proiect, se joacă într-o sală cu 318 locuri, în foaier spectatorii sunt întâmpinați cu un mic cocteil, prețul unui bilet este de 100 $...!!!

Însă marea calitate a acestui proiect este spectacolul însuși. Modern, dinamic, o parodiere fină a unei vieți idilice în care protagoniști nu au alt scop decât să se țină de intrigi și să iubească. Dacă am sta de-o parte și am judeca opțiunea estetică a regizoarei Nina Chusova, am plasa-o, undeva, în zona extravaganței. Căci rolurile sunt interpretate de bărbați, toți tineri actori, care joacă Shakespeare și în același timp cântă și dansează pe melodiile Beatlesilor, ce devin tema unui aranjament muzical original, energetic, ce cu ironie capătă accente și sonorități ale muzicii rusești; orchestra este pe scenă într-un dialog continuu cu actorii; decorul este format din pânze pictate, și mașinării manevrate „la vedere" de interpreți; costumele alcătuite din robe albe, peruci de aceeași culoare, coturni. Dar distribuția perfectă (de exemplu: Viola și Sebastian sunt chiar doi tineri actori gemeni), performanțele actoricești și capacitățile actorilor de a juca, dansa, cânta concomitent, tot timpul cu expresivitate, alegând exact măsura potrivită (calități ce ar trebui să fie firești și să nu mai mire la un actor), știința regizoarei de a păstra cu decență limita dintre artă și show, au făcut ca spectacolul să fie o adevărată încântare.

Despre altfel de lume vorbește și dintr-o altfel de lume vine *Hamlet*-ul lui Ion Sabdaru (Teatrul „Eugen Ionescu", Chișinău). „Sunt patru secole de când Shakespeare a scris acestă *tragedie a răzbunării* și umanitatea este la fel de constantă în setea sa de autodistrugere.", spune regizorul Afirmația sa nu vine numai dintr-o strictă analiză a stării de fapt de astăzi, ci are dramatismul unor experiențe de viață traumatizante, din spații plasate de istorie încă în umbra normalității clipei.Vizibil acest lucru și în construcția scenică. Într-un spațiu închis,

negru ca o celulă, o bucată de cer se vede undeva foarte sus, un spațiu fără ecou, în care personajele împrumută din datul locului. Însă pe o scenă nudă, cuvântul, gestul, mișcarea sunt singure în fața spectatorului. Pot să se etaleze în adevărata splendoare ideatică și emoțională sau, din contră, să cadă în propria capcană, căci spațiul poate funcționa ca o gaură neagră care în loc să potențeze, absoarbe. Asta dacă forța de semnificație nu este suficient de puternică pentru a trece dincolo. Și așa s-a întâmplat în montarea lui Ion Sapdaru. Cauzele? Poate lipsa de adâncime tocmai din dorința adîncimii, poate apelarea la rezolvări prea facile, uzate (tema orbilor – corul celor oprimați), poate o căutare prea vizibilă a simplității care este uneori sinonimă cu sărăcia de mijloace, poate fragilitatea trupei, prea tânără încă și total diferită față de cea cu care teatrul lui Petru Vutcărău ne încânta în deceniul trecut... Oricum, o întâlnire neîmplinită despre neîmplinire.

Realizat în 1999, de către unul dintre celebrii regizori lituanieni, Rimas Tunimas, *Richard al III-lea* este producția unui Teatrului Național, cel din Vilnius. Un spectacol în primul rând de impact vizual, cu o construcție elaborată a spațiului ce trimite către zona suprarealistă. Un spațiu în continuă metamorfoză, ca un câmp de luptă în mișcare, amestec de oameni și obiecte – făclii, steaguri, platforme, calul lui Richard III – apărând și dispărînd în ceața ce stăpânește aproape în permanență scena, acțiunea, și în spatele căreia se ascunde Richard III. Pentru Rimas Tuminas, Richard este bufonul dement, răzbunător și ambițios, dar nicidecum crud. Dominarea lui nu este directă, tiranică, ci subtilă, insinuantă. El mizează pe slăbiciune, nu pe frică. Îi face pe ceilalți părtași ai propriilor sale probleme, îi transformă în parteneri egali, activ implicați în viața sa, punându-le pe umeri povara vinovăției, deci anihilându-i. Personajele nu mai au astfel capacitatea de a comunica, o fac prin intermediar, publicul, căruia i se adresează, cuvântul ricoșând. Numai Richard (Vytautas Grigoris) are puterea unei relații cu ceilalți. Pentru că asta este măsura artei sale. Câștigă prin moartea latentă a celorlalți. Cu toată coerența metaforei regizorale și profesionismul actorilor, undeva, asupra spectacolului Teatrului Național din Vilnius a planat însă aerul unui *déjà vu.* Având în vedere că a fost creat acum patru ani, să funcționeze oare timpul ca un custode care poate aduna și spectacolele într-un muzeu?

P.S. Despre creația lui Rimas Tuminas și a altor regizori lituanieni, vezi articolele de la pag. 53 și pag. 136.

Cătălina PANAITESCU

Actorie și pledoarie studențească

Craiova Shakespeare Festival nu a fost numai o întâlnire dedicată operei shakespeariene, unde Teatrul Marelui Will a provocat gânduri și controverse printre adepți, cunoscători, oameni de teatru și publicul larg.

Craiova Shakespeare Festival a fost dedicat studenților, unii – viitori shakespearologi, care au avut numeroase oportunități de a surprinde și cunoaște fenomenul Shakespeare în complexitatea lui.

În primul rând, actoricește, pentru că studenții-actori de la UNATC, clasele Florin Zamfirescu și Adrian Pintea, au fost invitați cu două spectacole care abordau marile teme shakespeariene. *Lumea-ntreagă e o scenă* este spectacolul studenților lui Florin Zamfirescu (pe care, cu părere de rău, nu l-am văzut) și, în replică, *Lumea-i un teatru, noi suntem actorii* – al studenților lui Adrian Pintea. Acest ultim spectacol, cu scene din *A douasprezecea noapte,* depășește limitele unui exercițiu de clasă prin acuratețea abordării scenice, prin ironia subtilă a interpretării, și, cum era de așteptat, prin forța și vitalitatea viitorilor actori. Un spectacol echilibrat, care s-a dovedit demn de orice scenă care promovează valoarea. Craiova Shakespeare Festival a constituit o șansă pentru studenții-actori de a-și demonstra aptitudinile și de a se pune în balanță alături de spectacolele teatrelor profesioniste. Iar rezultatul a fost în favoarea lor.

Studenții-teatrologi au beneficiat de sesiunile de shakespeareologie susținute de personalități ce s-au dedicat efectiv studiului operei lui Shakespeare. Este vorba de John Elsom, Dan Vasiliu care au supus atenției cele mai diverse aspecte ce încununează teatrul Marelui Will. Mai este Shakespeare contemporan cu noi? Aceasta a fost întrebarea care a stârnit multe polemici, cu la fel de multe răspunsuri și... întrebări. John Elsom răspunde: NU!. Iată o provocare pentru cei pasionați. Și ca material bibliografic, Craiova Shakespeare Festival a lansat câteva cărți la fel de provocatoare și interesante. Este vorba de: cartea lui Peter Brook, cu prefața lui George Banu, despre ce înseamnă să fii *Împreună cu Shakespeare*, volumul *Anglia* de D.R. Popescu, piesa *Eduard al III-lea*, atribuită lui Shakespeare, *Hamlet – între vocație și datorie morală* de Grigore Zanc și, nu în ultimul rând, *Vasile Cosma – sub zodia Shakespeare* de Alexandru Firescu și Constantin Gheorghiu, apărută în de-acum cunoscuta *„Galerie a Teatrului Românesc"*, editată de revista noastră.

În final, Craiova Shakespeare Festival a organizat o întâlnire a lui John Elsom cu studenții – viitori actori, regizori, scenografi, teatrologi – care și-au manifestat curiozitatea și interesul față de dramaturgia și spectacolul britanic. Experiența lui Elsom, ca profesor, producător, scriitor, manager, și Președinte al Asociației Internaționale a Criticilor de Teatru în decursul a trei mandate consecutiv, și-a spus în cele din urmă cuvântul, astfel încât, în concluzie el li s-a adresat așa: ***„Singura voastră șansă de a reuși este să rămâneți împreună!"***. Acesta este sfatul unuia dintre cei mai buni producători de teatru, recunoscut pe plan mondial. Așa că, dragi studenți actori, sau teatrologi, sau scenografi, sau coregrafi, sau regizori... Elsom spune că, totuși, Shakespeare nu este contemporan cu noi, dar, mai spune el, singura cale de a reuși este să fim împreună.

Iată un sfat înțelept, constructiv oferit cu generozitate de Craiova Shakespeare Festival!

Cele spuse mai sus sunt argumentele pentru care eu consider Craiova Shakespeare Festival, reprezentat în mod strălucit de directorul său, Emil Boroghină, o șansă pentru studenți și un eveniment care a dovedit că are încredere și promovează tinerii talentați, fie ei actori, regizori sau teatrologi.

Ion CAZABAN

Întoarcerea lui Shakespeare

În cuvântul cu care a prefațat colocviul organizat la Festivalul de la Craiova, criticul de teatru Ludmila Patlanjoglu s-a oprit asupra multiplului Shakespeare, cel descoperit la o examinare profundă, în straturile de semnificație din piesele sale ori în diversitatea unghiurilor din care ele au fost înțelese și montate pe scenă. Secolul de curând încheiat ne-a pus în fața unor spectacole care au relevat, cu deosebire, fie tensiunea dramatică a speranței, fie tragismul suferinței. Dar mai împlinite au fost cele care au sesizat ambele sentimente, interferența lor, jocul suferinței și al speranței, într-o lumină ce nu poate fi decât a meditației la condiția dintotdeauna a omenirii.

La întrebarea incitantă a moderatoarei „Este Shakespeare, așa cum se spune, un dramaturg universal și contemporan cu noi?" răspunsul a venit, cum era de așteptat, din partea lui John Elsom, autorul binecunoscut al unei cărți care se deosebește categoric de acea celebră afirmație a lui Ian Kott, ce a stimulat concepția a numeroase spectacole shakespeariene din a doua jumătate a secolului XX. Pentru specialistul englez important este să ne apropiem de Shakespeare și să-l cunoaștem așa cum este într-adevăr, cu toate sensurile operei, nu triate și amputate de intențiile și preferințele noastre. Este deci necesar să-l redescoperim pe Shakespeare cu posibilitățile noastre de investigație și analiză, mergând de la personaje, situații, context cultural-istoric până la conotațiile multiple ale vocabularului său. A alege doar înțelesul foarte clar al cuvântului este, desigur, ușor, dar procedându-se astfel se escamotează polivalența semantică a textului shakespearian. A-i adopta și a-i adapta piesele la epoca noastră, din perspectivă estetică, politică, filosofică este o cale practicată de teatre, când mai creator și interesant ar fi să se utilizeze în spectacol tocmai informația ce relevă contrastul dintre societatea lui Shakespeare și cea prezentă. Așa cum l-a impus teatrul celor cinci continente, nu există însă un Shakespeare universal, ci unul particular fiecărei culturi.

După regizorul Alexa Visarion, se poate afirma, mai curând, că Shakespeare ne descoperă pe noi, nu invers! Cuvintele pieselor sale vizualizează nu numai întâmplările dramatice, dar și înțelepciunea lor, ceea ce se pierde nu o dată. Autorul cărții *Spectacolul ascuns* constată faptul că diferitele epoci și curente, determinând aspectul scenic, l-au „trădat" pe Shakespeare. Oare avem voie să omitem din text ce nu ne interesează? – se întreabă el. În opinia lui Alexa Visarion, nu vom obține mai mult decât o eliberare din clișeu prin virtuozitatea noului clișeu. O acumulare documentară de cunoștințe, în faza de pregătire a spectacolului, poate duce la absența „deschiderii", implicit a putinței de sesizare a unor sensuri noi. Mai necesară ar fi acea „virtuozitate spirituală", făcându-l capabil pe regizor să corespundă multiplelor sensuri și complexității evolutive, proprii textului shakespearian.

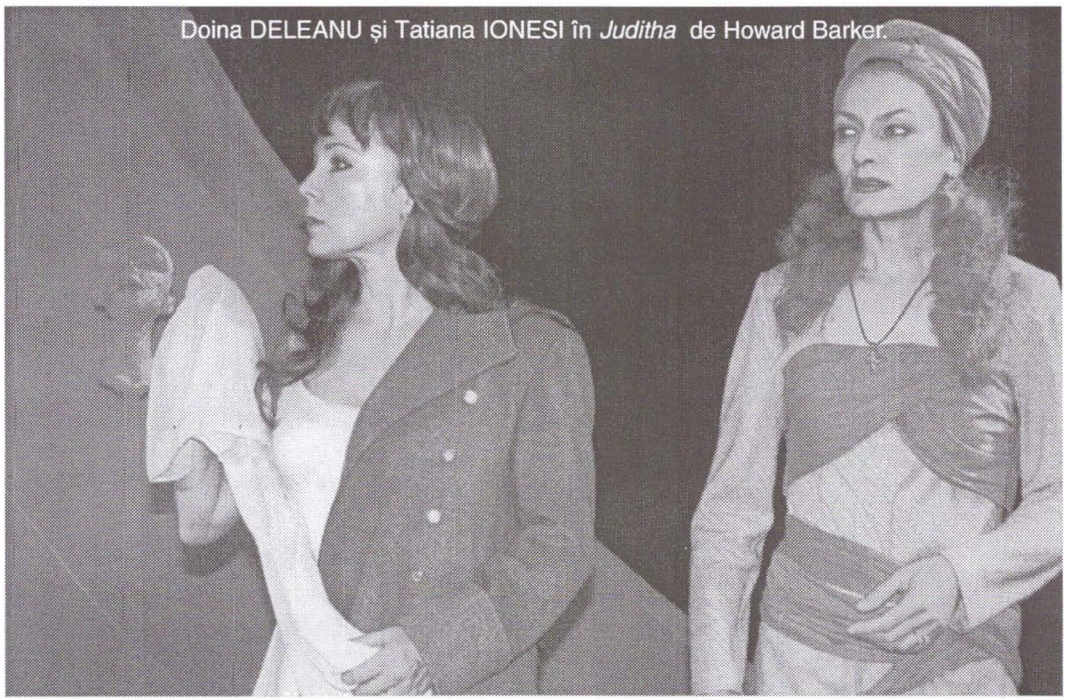
Constantin PARASCHIVESCU **(Iași)**

Un festival gold (aur) pentru spiritualitatea evreiască

În luna octombrie 2003 s-a desfășurat la Iași Festivalul Internațional de teatru „Avram Goldfaden", afiat la ediția a doua, organizat de Teatrul Național și Centrul Cultural Francez din localitate. Festival necompetitiv, de imagine, care prin diversitate și program își propune să contureze o dimensiune spirituală specifică în cultura țărilor Europei Centrale și de Est, produsă de artiștii și intelectualii evrei. Manifestări care au cuprins, pe lângă spectacole de teatru propriu-zis, și reprezentații muzicale, filme, expoziții, salon de carte, ateliere de creație, *one man show*-uri și un seminar internațional privind cultura idiș. Cu participarea a circa 20 de formații artistice din Europa și aproape 200 de invitați din bătrânul continent și America.

Aici, la Iași, a luat ființă în 1876 primul teatru de limbă idiș din lume, inițiat și condus de Avram Goldfaden, actor și autor, ale cărui spectacole (vodevil, operetă, teatru, istoric, localizări) aveau loc pe o scenă numită „La Pomul Verde". Actorii trupei au jucat și la Botoșani, București, Odesa, Sankt Petersburg, iar teatrul idiș s-a dezvoltat apoi în imperiul rus, în țările Europei și în Statele Unite. La noi a continuat să existe, cu o întrerupere între 1893–1908, chiar și după perioada interbelică ani la rând.

Dacă centrul de interes al manifestării s-a axat pe cunoaștere și diversitate, evident că a contat mai puțin performanța artistică și identitatea unor trupe care-și spun „teatru", dar sunt de fapt formații muzicale cu un solist sau doi. Dar muzica,



Doina DELEANU și Tatiana IONESI în *Juditha* de Howard Barker.

pe care o prezintă, este tulburătoare, poetică și dramatică, mângâind în primele strofe cu o candoare de dragoste și speranță, pentru ca apoi accente și ritmuri grave s-o ducă la paroxism *(My Blue,* spectacol de cântece idiș prezentat de Teatrul Atelier din Sopot (Polonia), cu un excepțional interpret Andrei Ocholdo; au mai concertat formații cu soliști din Dresda, Paris, New York). Impresionantă a fost proiecția filmului mut *Orașul fără evrei,* realizat în 1924 după un roman de, Hugo Bettaner, care prezintă, în răscolitoare secvențe, nu lipsite de umor, imaginea unui oraș din care au fost alungați evreii, cu semnale premonitorii pentru evenimentele ce aveau să zguduie ulterior Europa. Alte proiecții: *Ultimul Klezmer* și *L'Chayim comrade Stalin* de Yale Strom, *Călătoria de* Emmanuel Finkiel.

Teatrul, totuși divers în program, a avut spectacole de marionete cu trupa Synchret din Iași *(Perpetuum mobile),* două cu actori ai Centrului European de creație Iași *(Dumnezeul răzbunării,* o piesă de Shalom Asch, și episoade evocatoare din viata lui Victor Brauner, „marele maestru al exilului permanent"). Au fost prezente Teatrul Evreiesc de Stat București, cu două spectacole, *Povestea unei bănci particulare* de Friedrich Durrenmatt (regia Kincses Elemer, cu bune evoluții Rudy Rosenfeld, Boris Petroff și tânărul Marius Călugărița) și *Vânzătorii de haloimes,* musical după Șalom Alehem (regia Harry Eliad, antrenant, inspirat); Teatrul Dramatic Rus de Stat „A.P. Cehov" Chișinău, cu O *rugăciune de pomenire – Tevie Lăptaru* de Șalom Alehem (foarte bun, cu tipuri și scene ingenios conturate, prea lung și greu de urmărit fără traducere la cască); Teatrul Luni de la Green Hours cu *Născut vinovat* de Ari Roth (text ce sondează urmările atrocităților naziste în conștiința fiilor și nepoților criminalilor de război, interpretat la impresionantă tensiune în regia tânărului Erwin Simsensohn); și teatrul-gazdă, cu *Magul* de Paul Miron (comentat în nr. 9–10/2003 al revistei noastre, „opțiune repertorială remarcabilă") și *Juditha* de Howard Barker, asupra căreia stărui puțin. Personajul e o figură legendară din textele biblice, care și-a salvat neamul de la pieire în timpul atacului armatelor lui Nabucodonosor conduse de generalul Holofern. Când, împresurați, israelienii nu mai aveau nici o șansă să se salveze, frumoasa văduvă Juditha ia riscanta decizie de a intra în tabăra inamică pentru a-l întâlni pe general, a-l amăgi cu viclesugul apologiei cauzei sale belicoase și, într-un moment favorabil, a-l ucide. E evident că interesul se concentrează asupra riscului maxim asumat de eroină. Nu știu de ce autorul englez deplasează interesul asupra generalului numit aici Holofernes, pe care-l prezintă de la început, iar Juditha apare fără să-i știm menirea, ca o cochetă erotică ce-i ațâță simțurile, ba ating și un punct de reciprocitate pe graficul seducției, are loc scena sexuală și abia apoi, la insistentele servitoarei care a asistat la toate astea, îi taie capul când șovăia s-o mai facă. Ce se mai reține din eroismul legendar? La rândul lui, regizorul Moshe Yassur, venit de la New York, a ținut să accentueze latura erotică prin replici și gesturi obscene, la care s-au opus, spre lauda lor, interpreții, menținând jocul pe o linie decentă – Doina Deleanu *(Juditha),* Adi Carauleanu *(Holofernes),* Tatiana Ionescu *(Servitoarea).* Adaug la capitolui teatral două recitaluri, al actorului Sharon Reginioano cu monologul (mono-drama) *Inima mea este în Est* de Yitzhak Gormezano Goren (despre un rabin din Spania care pe vremea ocupației arabe vroia să treacă la islamism pentru bogăție) și al excepționalului Gareth Armstrong cu *Shylock,* invitat și în Festivalul Național de Teatru (dicție, ținută, expresivitate corporală perfecte). Deosebit de interesante seminariile Centrului Cultural Francez Iași, cu participarea unor profesori, scriitori, ziariști din lume și din țară, atractivă, bogată expoziția artei de avangardă din holul Teatrului Național, cu manuscrise, volume, afișe din creația lui Tristan Tzara, Urmuz, Ilarie Voronca, Constantin Nisipeanu, Constantin Brâncuși, Gellu Naum etc.

Am învățat un cuvânt: „gold" – aur. Ceea ce ar fi pentru spiritualitatea evreiască acest festival ieșean, pe care și-l revendică acum T.E.S.-ul din București.

Florin MIRCEA și Petru CIUBOTARU.

Seară de gală

Închei anul în aceeași sală de vis în care l-am început, Teatrul Național „Vasile Alecsandri" din Iași, văzând același spectacol, A douăsprezecea noapte de William Shakespeare, regia Beatrice Rancea, vineri 12 decembrie 2003. De data aceasta, într-o împrejurare specială, anunțată de organizatori sub denumirea „Seniorii teatrului românesc la instanța Shakespeare" și mențiunea: Petru Ciubotaru – 40 de ani de teatru, Florin Mircea – 30 de ani de teatru. O dublă aniversare, deci, într-un spectacol de gală în care cei doi interpretează două importante roluri și s-au remarcat de la premieră prin vituozitate și inedit – Bufonul *(Petru Ciubotaru),* Malvolio *(Florin Mircea). Cum am spune, o reverență în fața „seniorilor" care au câștigat la „instanța" celei mai severe provocări artistice din lume un galon de performanță. Frumos gest!*

"Sala barocă de la Iași e o mică planetă", scria într-o prezentare din 1976 Constantin Ciopraga; „revărsări de aur, cristal și velur, plafon pictat... aici arca aventurilor noastre imaginare e mai încărcată de istorie ca nicăieri". Și de aura prezentului, putem zice. Plină ca la premieră, cu mulți tineri împătimiți de teatru și drag de actori, sala a aplaudat intrarea celor doi seniori în scenă, Petru Ciubotaru cu pălăriuță, baston și alură de Charlot în Bufonul, Florin Mircea în costum negru și țeapănă aroganță în Malvolio, în timpul reprezentației în alte momente deosebite și o jumătate de oră în final, când directorul teatrului și reprezentanții autorităților locale i-au omagiat oficial, cu distincții și titlul de societari de onoare. Deosebit de impresionant a fost momentul ultimelor replici din spectacol, când Petru Ciubotaru, ghemuit cu Florin Mircea la rampă, are de spus, îngânând ca un recitativ, „Dacă v-a plăcut Bufonul/ Mai veniți și mâine seară" și, luându-l de umeri pe colegul său, a rostit versul la plural: „Dacă v-au plăcut bufonii/ Mai veniți și seară"!

Din ordinul Ministerului Culturii și Cultelor, patru actori ai Teatrului Național din Iași au primit titlul de societari de onoare – Sergiu Tudose, Petru Ciubotaru, Florin Mircea, Violeta Popescu –, unsprezece, pe cele de societari – Virginia Raiciu, Virginica Bălănescu, Silvia Popa, Constantin Popa, Dionisie Vitcu, Cornelia Gheorghiu, Doina Deleanu, Mihaela Arsenescu-Werner, Emil Coșeru, Adi Carauleanu, Monica Bordeianu. Aură de generoasă prețuire a prezentului!

Oscilații și exigențe (Brașov)

Brașovul a avut săli pline la Festivalul său de dramaturgie contemporană, editia a XV-a (14–21 naiembrie 2003). Dar oscilații valorice în program datorate mai ales faptului că „oferta pieței", ca să zic așa, era mai restrânsă la selecție ca în alți ani (de altfel, nici la Festivalui Național de Teatru n-au fost mai mult de trei), apoi proriilor scăderi de calitate a unor spectacole, de la o perioadă la alta. Și faptul că una dintre reprezentații a luat totuși patru premii din cinci, nu înseamnă că a fost un etalon de teatralitate pentru această ediție, ci doar că s-a apropiat mai mult de el, prin componentele distinse, decât altele.

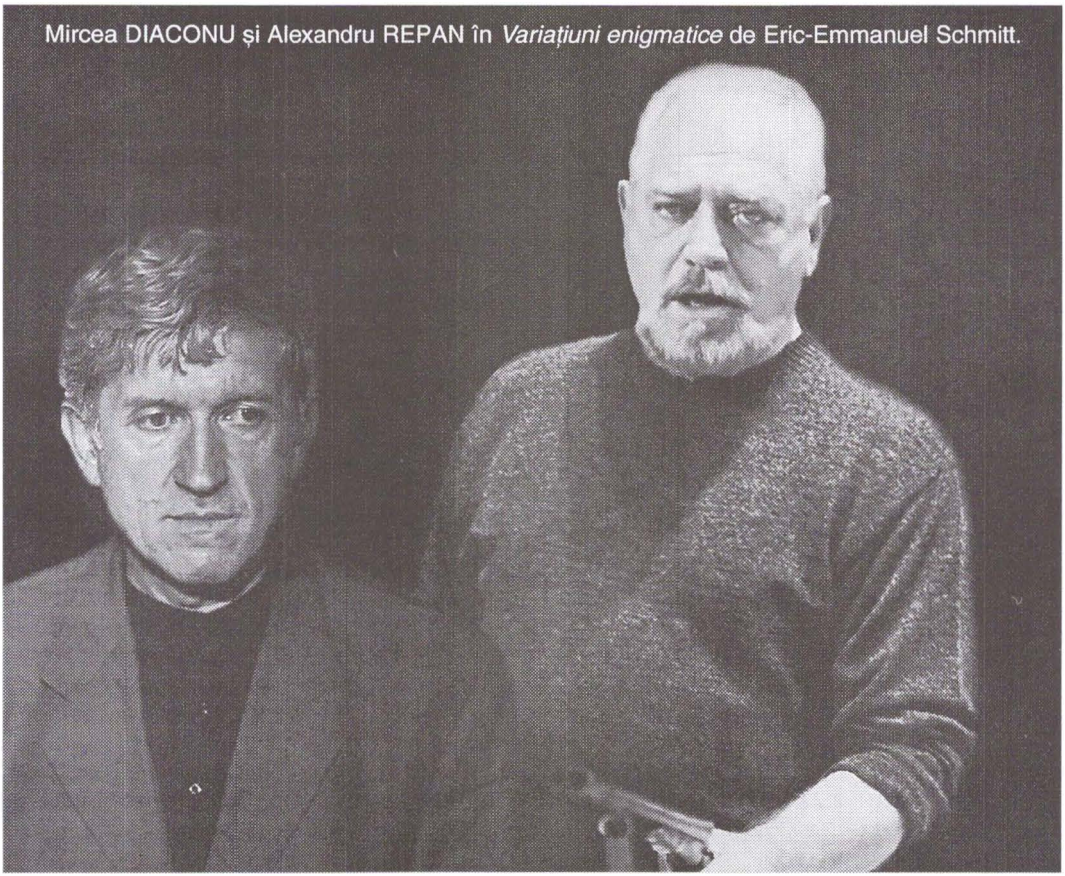
Încep cu o bucurie și un regret. Spectacolul de gală din ultima seară, *Hamlet*-ul lui Vlad Mugur, s-a jucat la o intensitate a gândului și a emoției ca acum doi ani la premieră, înmărmurind sala și, nu de puține ori, am avut impresia că între actori, pe scenă, era și spiritul elegant și jucăuș al genialului său creator. Cred că ei înșiși simt asta și întrupează personajele cu o dăruire sacră care le face cinste. Un regal! Regret, însă, că pe actorii brașoveni i-am văzut, de astă dată, numai în sală și nu pe scenă; nu știu din ce motive n-au putut pregăti un spectacol demn de competiție (în proiectul stagiunii era ceva). Și sunt atâtea talente acolo...

Din 11 spectacole în program, au concurat 9, 4 românești, 5 străine. Cel de deschidere, *Numele trandafirului* după Umberto Eco (TNB), în afară de concurs, ca și ultimul, a atras desigur mulți spectatori, care au stat și în picioare, și trebuie elogiat gestul regizorului Grigore Gonța care, pentru a nu-l suspenda din cauza îmbolnăvirii unui actor, l-a înlocuit în rol cu textul în mână. Dar reprezentația, lipsită de dramatism, e lungă și obositoare. Nu-i de glumă cu dramatismul, care te servește când știi să-l conturezi cu meșteșug și har, chiar și într-un dialog cu două personaje cum e textul lui Eric-Emmanuel Schmitt *Variațiuni enigmatice,* cu răsturnări de situații și destin, suspans, bine gradat de regizorul Claudiu Goga și interpretat la înaltă tensiune de Alexandru Repan și Mircea Diaconu (colaborare între teatrul din Brașov și Nottara, Premiul de interpretare masculină Alexandru Repan). Te mai servește când revizuiești, după premieră, o montare ingenioasă cu alunecări în stridențe și grotesc exagerat, estompându-le și concentrând jocul pe date de expresivitate reală, cum a făcut regizorul și colectivului Teatrului Odeon cu *De ce fierbe copilul în mămăligă* de Aglaja Veteranyi, adjudecându-și patru premii: regie Radu Afrim, scenografie Alina Herescu, interpretare feminină Adriana Trandafir, premiu special Antoaneta Zaharia. De altfel, Teatrul Odeon s-a prezentat la un nivel apreciabil de profesionalism și cu *Stele în lumina dimineții* de Aleksandr Galin, pentru care Adriana Trandafir și-a mai adăugat un argument la premiu. Dramatism resimțit în parte și în spectacolul trupei maghiare a Teatrului de stat din Oradea cu piesa premiată la Gala UNITER *Canalul* de Kincses Elemer, în regia autorului, cu marcată angajare lăuntrică (Medgyesfaivi Sándor, Firtos Edit), dar și oarecare convenționalism în joc și decor.

O farsă cu vecini de apartament pișcați de tentații adulterine, în lipsă de altceva, *Cum iubește cealaltă jumătate* de Alan Ayckbourn (Teatrul Mic), glasată cu o nostimă sugestie de montare a Sandei Manu, care-i pune pe protagoniști să circule prin același spațiu fără să se întâlnească, n-a amuzat mai mult decât o glumă minoră, cu haz asumat de Rodica Negrea și Claudiu Istodor (oare ce o fi rostit cu vocea în gât Adriana Șchiopu în evoluția ei destul de întinsă?). Ce s-a întâmplat cu *Țara lui Abuliu* după *Cele trei privighetori* de Dumitru Solomon de la Teatrul de Comedie, nu pot să explic eu care l-am văzut aici anost, fără haz, cu semne de oboseală și cabotinaj în joc, câtă vreme alții l-au admirat cu alte prilejuri. *Madame de Sade* după Yukio Mishima de la Teatrul „Maria Filotti" din Brăila a vrut să fie, în concepția regizorului Szabo K. Istvan, un spectacol al formelor de un estetism

epatant, și chiar e, dar numai atât rămâne, o demonstrație vizuală fără acoperire, în exces, cu ținte confuze, absconse; el a tăiat fără milă textul, discursul polemic al autorului japonez, socotind că imaginile sale epatante și muzica splendidă a lui Mozart și Purcell îl vor suplini. Preferam textul. Văd pentru a treia oară *Casa cu țoape* de Dumitru Dinulescu (Teatrul Național Craiova) și, față de primele împrejurări unde publicul râdea în hohote la repliciile de argou mahalagesc și se mai întrevedea o sugestie de parodie a moravurilor, aici publicul doar a articulat două-trei intenții de râs și a mai plecat la pauză, semn că nu gustă vulgaritatea. Nu știu ce căuta în program *Eden* de Eugene O'Brien (Teatrul „ARCUB"), monoloage despre obsesiile sexuale a doi soți fără măcar miză literară.

Cred că s-a înțeles că marele premiu pentru spectacol nu s-a acordat. Decizie poate dură, dar dreaptă a juriului din care întâmplător am făcut parte (alături de Ludmila Paltanjoglu – președinte, Dominic Dembinski, Mihai Mădescu, Radu Macrinici), pentru a menține ștacheta calității actului teatral ridicată la exigențele valorice ale Festivalului. Dar, cu acest prilej, am sesizat o anomalie de procedură. Se prevede că „juriul are latitudinea de a nu acorda unul dintre premii", caz în care are dreptul de a acorda un premiu special „din cadrul sumei premiului neacordat". Ceea ce s-a și dorit de astă dată. Numai că sumele sunt oferite de sponsori care, prin contract, și le pot retrage dacă nu se acordă premiul. Așa că ce „drept" mai are juriul de a redistribui o sumă pentru un premiu special? N-are. Și cineva a pierdut o șansă.



Mircea DIACONU și Alexandru REPAN în *Variațiuni enigmatice* de Eric-Emmanuel Schmitt.

Comedia în competiție (Galați)

Ca și Elisabeta Pop anul trecut, mă întreb și eu acum, la a XV-a ediție a Festivalului de Comedie de la Galați (10–19 octombrie 2003), *unde ne sunt cronicarii?* Unul, directorul Festivalului, Natalia Stancu, a făcut selecția, altul, Alice Georgescu e în juriu, deci implicați direct și indirect în desfășurarea lui. Și atunci, cine? eu...? Am râs singur de realitatea cam comică, dar, în același timp, am bifat cu tristețe pe lista impresiilor o indiferență a breslei pe care n-o înțeleg. După cum n-am înțeles în primăvară, la Buzău, din perspectivă contrarie, afluența de critici și personalități tocmai în ziua când președintele țării a trecut pe-acolo. Ce contează, însă, ce nu înțeleg eu?

Ca la alte ediții, după câte știu, aspectele organizatorice au fost impecabil rezolvate prin eforturile directorului teatrului, Mihai Mihail, directorului adjunct Tiberiu Cazan, secretarei literare Mona Sandu și o întreagă echipă de neobosiți responsabili cu găzduirea trupelor artistice și a invitaților. Tot așa, impresionantă e afluența publicului, în ținută de sărbătoare, uneori peste numărul de locuri aferent, urmărind în picioare desfășurarea jocului. Cu prezența permanentă a membrilor colectivului local, interesați să se evalueze și să distingă aspectele inedite din evoluția confraților. Un juriu select, aș zice, cu trei actori, Irina Petrescu (președinte), Dorel Vișan, Emil Hossu, un regizor, Alexa Visarion și un critic, Alice Georgescu Care – mă grăbesc să spun – a sesizat cu exemplar discernământ valorile autentice și le-a răsplătit pe măsură, într-un palmares căruia nu cred că i se poate aduce un reproș (decât – știu eu? – dintr-o sensibilitate frustrată).

O primă întrebare: a fost programul Festivalului edificator pentru diversitatea reprezentațiilor de gen din țară? În parte, Natalia Stancu mărturisea că nu a putut aduce în Festival un spectacol de, și cu, Horațiu Mălăele, pentru că artistul a cerut să fie plătit cu o sumă peste posibilitățile organizatorilor. Alte teatre nu s-au arătat interesate de eveniment, fie că ar fi putut sau nu participa, cum cred că ar fi Naționalul bucureștean și Bulandra. Astfel că afișul Festivalului a cuprins un eșantion din comediile aflate în repertorii astăzi, reprezentativ pentru tendințele ce se manifestă de evocare a unei spiritualități subtile, rafinate, de autentic gust estetic și parodiere a mentalităților derizorii, ridicole, nu de puține ori frizând vulgarul și mitocănia. Două spectacole de înaltă valoare artistică au deschis și închis Festivalul, ca o emblemă de o exemplară fantezie și originalitate – *A douăsprezecea noapte* de Shakespeare (regia Gelu Colceag, Teatrul de Comedie), *Bolnavul închipuit* de Molière (regia Sanda Manu, Teatrul Național Cluj). Cu binemeritate distincții, Premiul pentru cel mai bun spectacol și interpretarea de o surprinzătoare ingeniozitate a lui *Malvolio* de către Tudor Chirilă (poate cel mai interesant din câți am văzut de-a lungul ultimilor ani), al doilea pentru regia elegantă a Sandei Manu și viziunea plastică de o miraculoasă bogăție a costumelor Adrianei Grand. Între ele, s-a detașat reprezentația Teatrului Național din Iași cu *Inimă de câine* de Mihail Bulgakov, comedie bufă, „metafora furtunii care va veni", cum a caracterizat-o cineva, având în vedere chestiunea vulnerabilă a clonării, premiată *ex-aequo* pentru regie (Ion Sapdaru) și interpretarea rolului principal, al omului-câine, de către Teodor Corban Cu aprecieri distincte a fost recepționat spectacolul Teatrului Odeon *Gaițele* de Alexandru Kiriițescu, pentru care Dorina Lazăr a primit premiul de interpretare feminină (rol *Aneta Duduleanu)* și Paula Niculiță mențiune (rolul, îndeobște ingrat, al *Margaretei).*

Celelalte spectacole n-au strălucit, ci s-au remarcat prin contribuții individuale în unele cazuri. Astfel, pentru candoare cuceritoare Costache Babii de la Teatrul „Sică Alexandrescu" din Brașov, interpretul rolului François Pignon din *Dineu cu proști* de Francisc Veber, spectacol cu stângăcii regizorale (Șerban Puiu), pentru subtila îmbinare de haz și duioșie Ioana Citta Baciu în Domnișoara Cucu din *Steaua fără nume* de Mihail Sebastian și Mama din *Zăpezile de altădată* de Dumitru Solomon, ambele ale Teatrului „Fani Tardini" din Galați – premii de excelentă –, pentru farmec comic Mihaela Arsenescu-Werner de la Teatrul Național din Iași, interpreta cu nostime graseieri a doamnei Sava din *Fii cuminte, Cristofor* de Aurel Baranga – Premiul pentru rol secundar. Opțiunea teatrului-gazdă pentru comedia cu fin tâlc moralizator a lui Dumitru Solomon a fost răsplătită cu un Premiu special al juriului și, personal, regret doar nota prea terre-à-terre imprimată jocului lui Gabriel Constantinescu și Svetlanei Friptu îndeosebi, ca și licărul modest al „stelei fără nume" din piesa lui Sebastian, unde drumul spre poezie al Necunoscutei ar fi dobândit fascinație – și măcar o mențiune – în interpretarea înzestratei tinere Oana Preda Gheorghe, alături de experimentații Gheorghe V. Gheorghe în portretizarea savuroasă a Șefului gării și Grig Dristaru în efuziunile discrete de compozitor ale unui Udrea. După cum, personal, am reținut interpretările lui Anton Tauf *(Argan)* și Vasilica Stamatin *(Toinette)* din *Bolnavul închipuit,* Ștefan Bănică jr. *(Feste)* din *A douăsprezecea noapte,* Tamara Popescu *(Georgeta)* și Gemi Macsim *(Viorica)* din *Casa cu țoape* de Dumitru Dinulescu, spectacolul Teatrului Național din Craiova.

Trei spectacole n-au primit nimic, fără să impieteze asta, la două dintre ele, asupra opțiunii și aderenței la public. *Jocuri erotice cu mortul din balcon* de Ray Cooney, prezentat de Teatrul „Maria Filotti" din Brăila (regia Dan Tudor), farsă prea simplută într-o confruntare de gen, *Casa cu țoape,* pomenită mai sus (regia Mircea Cornișteanu), cu vizorul prea aplecat asupra mârlăniei de mahala contemporană, încinsă în jurul buricului și ceva mai jos, care provoacă râsul cam de acolo și atât. Al treilea, *Bădăranii* de Carlo Goldoni, de la Teatrul „Toma Caragiu" din Ploiești (regia: Lucian Sabatos), perindă niște siluete informe prin scenă, lipsite de haz, între interludii revuistice cu fum și balerine, în jocuri amețitoare de lumini care să ia ochii „Teatrul e o taină", spunea la o dezbatere despre umor și sarcasm Alexa Visarion, comedia o atitudine a simțului civic, în consecință, față de deformările universului uman.

Palmaresul:

– Premiul pentru cel mai bun spectacol: *A douăsprezecea noapte* de William Shakespeare, regia Gelu Colceag, Teatrul de Comedie;

– Pentru regie: ex-aequo Sanda Manu, pentru spectacolul *Bolnavul închipuit* de Molière de Teatrul Național din Cluj, și Ion Sapdaru, pentru spectacolul *Inimă de câine* de Mihail Bulgakov de laTeatrul Național din Iași;

– Premiul pentru scenografie nu s-a acordat;

– Premiul de interpretare feminină: Dorina Lazăr, pentru rolul Aneta Duduleanu din *Gaițele* de Alexandru Kirițescu la Teatrul Odeon;

– Premiul de interpretare masculină: ex-aequo Tudor Chirilă, pentru rolul Malvolio din *A douăsprezecea noapte* de Shakespeare la Teatrul de Comedie și Teodor Corban, pentru rolul Șarikov din *Inimă de câine* de Mihail Bulgakov la Teatrul Național din Iași;

– Premiul special al juriului: Teatrului „Fani Tardini" din Galați, pentru montarea piesei *Zăpezile de altădată* de Dumitru Solomon;

Premii de excelență:

– pentru viziunea plastică a costumelor din *Bolnavul închipuit* de Molière, Adriana Grand;

– pentru interpretare feminină: Ioana Citta Baciu (Domnișoara Cucu din *Steaua fără nume* de Mihail Sebastian și Mama din *Zăpezile de altădată);*

– pentru interpretare masculină: Costache Babii (François Pignon din *Dineu cu proști* de Francisc Veber)

– premiul pentru interpretarea unui rol secundar: Mihaela Arsenescu-Werner (Doamna Sava din *Fii cuminte, Cristofor* de Aurel Baranga);

– mențiune: Paula Niculiță (Margareta din *Gaițele* de Alexandru Kirițescu).

Oana PREDA-GHEORGHE și Ioana Citta BACIU în *Steaua fără nume* de Mihail Sebastian.

Mariana CIOLAN

A descoperi luminile și umbrele din noi prin „exercițiul" clasicilor

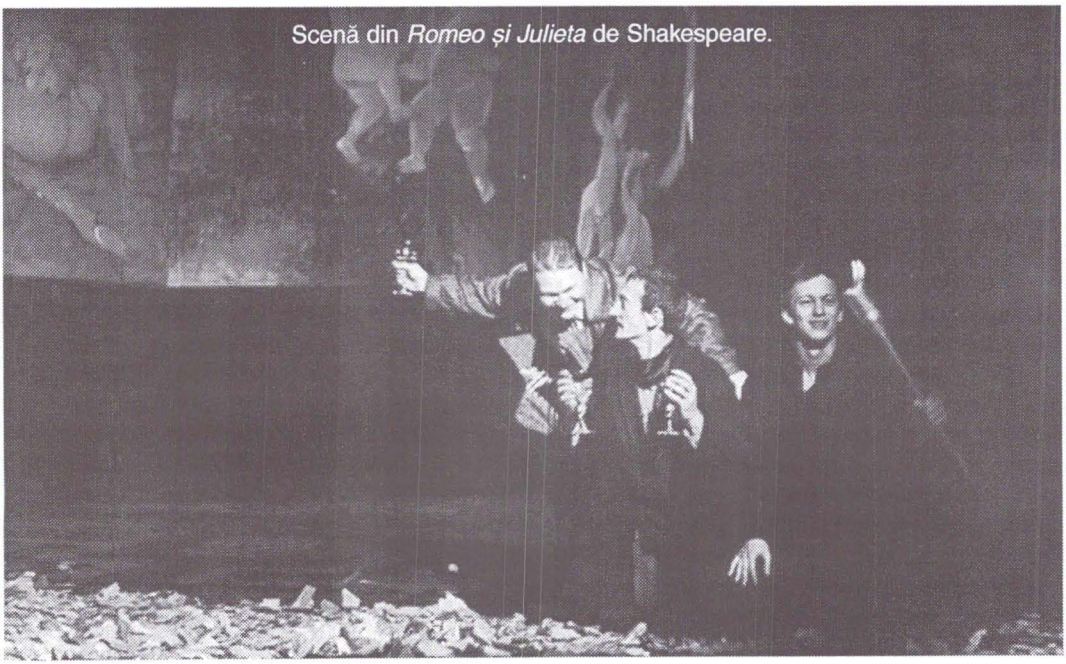
Cea de-a IX-a ediție a *Festivalului de teatru clasic de la Arad*, petrecută între 12 și 19 octombrie 2003, în organizarea Teatrului de Stat din localitate, cu sprijinul Ministerului Culturii și Cultelor, al Consiliului Municipal Arad și al Fundației culturale „Art clasic", a probat cu destule argumente estetice și emoționale putința creatorilor de astăzi de a descoperi noi sensuri în litera și, mai ales, în spiritul nemuritoarelor capodopere ale literaturii universale, consonante cu interogațiile și frământările lumii contemporane. Drept o caracteristică a acestei ediții, am remarca prezența covârșitoare în festival a teatrelor din țară, a provinciei care refuză însă... „provincialismul".

Festivalul l-a deschis tulburătorul spectacol *Romeo și Julieta*, de Shakespeare, un demers scenic cu puternică amprentă personală al regizorului Bocsardi Laszlo, împlinit cu trupa Teatrului „Tamasi Aron" din Sf. Gheorghe, menit a sublinia puterea artei de a dăinui dincolo de grotescul, derizoriul și răul înstăpânite în lume, de a învinge chiar moartea. Ca un seducător „pandant", în final, un alt omagiu adus lui Shakespeare – spectacolul Teatrului Național din Capitală, cu *Visul unei nopți de vară* ce a încântat publicul prin tinerețea și exuberanța interpreților, prin infuzia de lirism și sprințar simț al ludicului insuflate de gândirea regizorală tinerească a lui Felix Alexa. „Precedați" de amintirea unui răsunător succes în spațiul festivalului arădean, în urmă cu câțiva ani, cu *Coana Chirița*, regizorul Petru Vutcărău și trupa Teatrului „Eugen Ionescu" din Chișinău au reușit și acum să ridice temperatura emoțională a sălii – rafinament în jocul actorilor (rolul principal interpretat cu savoare, ca debut, de un student la actorie !), ingeniozitate în conturarea spațiului scenic (decor și costume Stela Verbiceanu), limpezimea lecturii regizorale asupra piesei *Lupii și oile*, de A.Ostrovski, cu pertinente dar subtile trimiteri în actualitate. Spre deosebire de alte trupe, Teatrul Municipal „Bacovia" din Bacău a poposit acum pentru întâia dată la Arad, aducând în festival spectacolul cu *Hedda Gabler*, de Ibsen. Au fost remarcate atât „redescoperirea" celebrului dramaturg, azi aproape uitat în viața scenei românești, cât și cutezanța regizorului Bogdan Ulmu de a miza pe calitățile unor foarte tineri interpreți, care meritau, însă, o îndrumare mai atentă. O „restituire" primită cu interes ne-au oferit și gazdele. Sub direcția de scenă a lui Radu Dinulescu (în decorul lui Onisim Colta și costumele Oanei Văran), Teatrul de Stat din Arad a prezentat montarea cu binecunoscuta piesă *Mătrăguna*, text unde regizorul a inserat și unele pasaje din scrieri teoretice și mai celebre ale lui Machiavelli, în dorința de a conduce morala acestei comedii despre slăbiciuni și abilități în plan individual către zone de meditație asupra arsenalului cuceritorului de... cetăți.

Provocările Festivalului s-au conturat prin acele spectacole bazate pe texte ce și-au dobândit deja statutul de „clasic" în cea mai largă accepție, datorate unor autori care și-au înscris de-acum numele în panteonul literaturii universale. *Amadeus*, de Peter Shaffer (piesă reprezentată numai pe Broadway de 1000 de ori !, montată și la noi într-un spectacol semnat Al. Darie, rămas de referință și neuitat nici de publicul arădean), a fost înfățișat în spectacolul Teatrului „Sică Alexandrescu" din Brașov, în regia lui Kincses Elemer, în timp ce *Inimă de câine*, de M.Bulgakov, prin spectacolul Teatrului Național din Iași, a reafirmat actualitatea acestei literaturi aspre ce dezvăluie fantasmele răului ce n-a dispărut din lumea în care trăim. Noua

dramatizare, datorată regizorului spectacolului, Ion Sapdaru, după acelea pe care s-au clădit anterior spectacole la Oradea și la Ploiești, este un demers în sine grăitor în acest sens. Dar, dacă reprezentațiile brașovenilor și cele ale ieșenilor au generat unele rețineri, prima din pricina „demonstrației" (și, poate, a „zgârceniei ilustrației") care lăsa în umbră profunda dramă a creatorului, cealaltă păcătuind printr-un ritm ce „pulveriza" nucleul tensional, și asta în pofida unor prezențe scenice care au fost viu apreciate (Mircea Andreescu, în *Salieri*, Marius Cordoș, *Mozart*, în convingător dialog scenic cu Iulia Popescu, *Constanze Weber*, sau, în cazul spectacolului cu *Inimă de câine*, Florin Mircea, interpretul *profesorului Preobrajenski* ori Emil Coșeru, Ada Gârțoman-Suhar, Petronela Grigorescu), o mare și deplină bucurie a trăit publicul festivalului arădean la spectacolul cu *Exact în același timp*, de Gellu Naum (premieră absolută a piesei, la Teatrul Național din Cluj-Napoca, după mai bine de o jumătate de secol de la scrierea ei !). Bucuria s-a datorat fanteziei și spiritului montării semnate Mihai Măniuțiu, dăruirii actorilor între care i-aș remarca pe tinerii Elena Ivanca, Emanuel Petran, Dan Chiorean, Ovidiu Crișan și, nu în ultimul rând, veritabilei performanțe actoricești a lui Marian Râlea.

Ultima ediție a Festivalului de teatru clasic de la Arad a pus convingător în lumină principala preocupare, declarată și intim asumată, de către directorul artistic al festivalului și selecționer al spectacolelor prezentate, criticul *Ion Parhon,* de către directorii executivi ai Festivalului, domnii Ion Văran și Ovidiu Cornea, și anume de a găzdui pe aceeași scenă diferite modalități de valorificare a textelor clasice. Pe de o parte pentru a evidenția virtuțile capodoperelor dramaturgiei universale, iar pe de altă parte, pentru a sublinia faptul că această perenitate trebuie susținută prin atitudini regizorale novatoare, pe drept cuvânt creatoare. Deziderat stimulator în evoluția Festivalului de teatru clasic, de pe acum intens focalizat și reiterat pentru viitoarea ediție, a zecea, menită a consolida statutul de reper cultural cert în viața artistică românească a acestei reuniuni teatrale dedicate „tinereții fără de bătrânețe" a clasicilor.



Scenă din *Romeo și Julieta* de Shakespeare.

Oana BORȘ **(Chișinău)**

Sunete teatrale inedite

Tema celei de-a treia ediții a Festivalului *One man Show*, de la Chișinău, a fost, anul acesta, „Arta actorului de la șaman la teatrul contemporan". Acest tip de festival, care face parte dintr-o rețea ramificată în toată lumea, având chiar un președinte, dă o șansă unui gen de spectacol aflat, poate, undeva mai în umbră. Monodrama sau *one man show*-ul sunt o provocare pentru orice actor, obligat, într-un astfel de expozeu artistic, la o expunere mult mai completă, dar se pare că reprezintă și o formă de supraviețuire artistică în hățișul managerial, formă ce nu exclude însă performanța.

Revenind la această ediție a Festivalului de la Chișinău, putem spune că tema propusă a fost permisivă din punctul de vedere al genurilor de abordat. Acest lucru, a făcut să planeze un semn de întrebare asupra modalității în care juriul și-a ales criteriile de judecată, căci a fost pus în situația de a ierarhiza de la spectacol de actor la teatru-dans, la prestidigitație, la spectacol-ritual budist sau la „performance yoga". Probabil cele cinci premii oferite au acoperit larga plajă de oferte. În același timp, această varietate stilistică a constituit câștigul manifestării, așa cum depistarea originilor artei interpretative în practicile ritualice, samanice a constituit latura spectaculară și inedită.

Seara inaugurală a fost deschisă de un ritual al alungării spiritelor rele, pre-zentat de un șaman autentic, unul dintre cei mai importanți din Siberia – așa cum ne-a fost prezentat. Dopshun-Ool Kara-Ool din Tuva a fost învestit ca șaman în 1961, după ce a învățat practicile de la bunica sa, la rândul ei șaman, bunicul său fiind călugăr budist (lama). Kara-Ool a fondat la Kyzyl, capitala Tuvei, un centru șamanic, Adyg – Eeren (Spiritul Ursului), unde tratează bolnavii, „eliberându-i de energiile negative". Ne-am întrebat cum de a acceptat să părăsească locurile de obârșie, spațiu sacru pentru un șaman, prin puterea pe care i-o conferă legăturile cu spiritele strămoșilor și cu cele ale locului. Răspunul său: „Nu sunt nicidecum un șaman egoist și doresc să împărtășesc și altora formele autentice ale artei mele". Lăsând de-o parte aspecte care depășesc capacitatea noastră și putința de a le percepe, șamanul „ne-a vrăjit" prin ineditul formei de manifestare a ritualului prezentat de el. Pe scena Națională din Chișinău, am descoperit „pe viu" dovada legăturii practicilor ritualice cu arta scenică. Simbolistica mișcării, a costumului, a cromaticii acestuia, elementul mască, îmbinare între incantație, dans, totul acompaniat de sunetul tobei, stropul de histrionism al șamanului, au creat un spectacol extrem de viu și de pătrunzător. Impresionant era extraordinarul control asupra vocii. aria largă a tonalităților pe care le putea atinge, în cântecul șamanic *(algysh),* a cărui analogie o găsim, într-o variantă mult mai puțin performantă, în formele arhaice ale folclorul nostru la cântecul cu noduri. Toate acestea împreună au fost o exemplificare a mijloacelor comune pe care atât ritualul cât și arta spectaculară le folosesc pentru exprimare, dacă au conotații diferite, chiar opuse uneori.

Altă propunere inedită a fost prezentarea unui ritual tibetan, *Chemarea lui Lung-ta, calul vânturilor*. Igor Yanchoglov, un tânăr ce a îmbrățișat budismul, a înființat Teatrul Lung-ta la Moscova, unde prin spectacolele sale urmărește să facă accesibile învățămintele acestei religii. Textul ce stă la baza spectacolului este *Rugă către Dral*, un ritual de invocare a zeității luminii. Lumina este caracteristica principală a vieții tibetane, cum scria Mircea Glide, „revelația vizibilă, perceptivă a acelei lumini din care toate se nasc și care este prezentă în noi înșine". Transformarea în spectacol a fost făcută de către *guru*-ul protagonistului, călugăr budist. Astfel, cu siguranță s-a păstrat autenticitatea transmiterii mesajului religios, uzând de elemente care fac mai facilă percepția publicului crescut la școala culturii occidentale. Cânturile budiste, în a

Monique SCHNIDER.

căror incantare actorul folosea tehnica similară ritualului șamanic, precum și sunetele instrumentelor specifice erau redate prin mijloace de amplificare și prelucrare electronică. Scenei, încărcată de ornamentele spectaculoase, specifice unui templu, prin simbolistică, prin reprezentare, îi era atașat un imens ecran pe care spectatorul putea privi proiecții ale lumii tibetane. Trei spații se întâlneau: cel sonor, cel vizual și cel olfactiv, prin aromele degajate de ierburile arse în vasele de ritual, într-un mesaj care transcende imediatul spectacolului de teatru.

Cum arta a început prin a reprezenta divinul în forme oferite sau autorizate de religie, forme prin care astăzi se caută parcurgerea drumului invers de la act artistic la esența miturilor reprezintă precuparea multor artiști și și-au găsit exemplificare și în acest festival. Unul dintrei ei este și Dumitru Fusu, cel care în 1968 a fondat, la Chișinău, Teatrul Unui Actor. Recitalul său după legenda *Meșterului Manole* a fost o abordare a textului prin prisma unor teme vechi din folclorul românesc, susținute ritmic de sunetul tobei.

Tot din categoria estetizării prin reinterpretarea adevărurilor de bază ale umanității face parte și spectacolul ucrainian *Fluturi albi, lanțuri împletite*. Regizoarea Irina Volițkaia, etnograf de profesie, pornind de la nuvele lui Vasili Stefanik, realizează un spectacol despre etapele trecerii femeii prin viață: copilărie, matemitate, moarte. Regizoarea aplică cunoștințele despre spațiul spiritual ucrainian tratând spectacolul din acestă perspectivă, cu rafinament și simplitate. Fiecare etapă, definită de către un obiect-simbol, își găsește în interpretarea, în frazarea, în mișcarea actriței Lydia Danilciuk, o tonalitate și un ritm aparte, care vin dincolo de cuvânt. Ea se implică cu întregul corp, de o plasticitate specială, trecând cu ușurință de la candoare la senzulitate, la sfâșiere, la resemnare, căutând să redea acea simplitate profundă a dimensiunii ancestrale.

Despre celealte prezențe scenice din festival am putea spune că au constituit latura „teatrului contemporan". Protagoniști cu stiluri distincte, abordând teme variate, au dat, în general, imaginea unor bogate palete interpretative, câțiva dintre ei remarcându-se ca adevărate personalități ale scenei. Monique Schnyder din Elveția a adus pe scenă povestea lui *Mamalou*, femeia simplă, un pic ridicolă, cu o viață monotonă și care visează la o altă existență mult mai fastuoasă și mai provocatoare. Nu este o poveste exprimată în cuvinte, căci Monique Schnyder este acrobat, mim, o foarte bună mânuitoare de obiecte, creându-și un stil din îmbinarea acestor calități și uzând cu foarte mare pricepere de ele.

Protagonist al spectacolului *Palermo, mai 1943* și autor al scenariului, Davide Enia refuză să interpreteze evenimentele pe care le trăiesc personajele sale, o familie surprinsă de bombardamentul din 9 mai, din orașul Palermo. Are atitudinea detașată a comentatorului de astăzi, fără sentimentul de vinovăție. El doar vrea să prindă, printr-un puzzle de voci și de caractere, vitalitatea și ritmul unor vieți, întâmplător aflate în situație tragică.

Și dacă șamanismul artei scenice de astăzi este forța de a duce cu sine publicul și a-l face să se dăruiască total, cu siguranță acest lucru l-a reușit Florin Piersic Jr.. A fost pentru prima dată când spectacolul *Sex. Drugs and Rock&Roll* de Eric Bogosian s-a jucat pe scena unui teatru cu 400–500 de locuri. Recitalul de aproape două ore, construit astfel încât cere imperios ca relația actor–spectator să fie extrem de intimă, a avut și în această conjunctură dificilă, grație talentului lui Florin Piersic Jr., forța și adevărul artei autentice.

Nu pot să închei fără a sublinia faptul că este un lucru de admirat tenacitatea echipei conduse de regizorul Mihai Fusu și de actorul Dumitru Fusu. Ei au reușit realizarea unei ediții inedite și extrem de variate din punct de vedere stilistic, într-un spațiu geografic în care, în ultimul timp, artistul și arta sunt supuși programatic unor presiuni distructive.

Daria DIMIU ***(Piatra Neamț)***

Cu intermitențe

Festivalul de Teatru de la Piatra Neamț există din 1963, dar s-a desfășurat cu intermitențe din varii motive. Chiar și prezenta ediție (a XVIII-a) risca să nu aibă loc. În săptămâna 24–30 octombrie, în sala Teatrului Tineretului au avut loc 12 spectacole, grupate în trei minisecțiuni: teatru de proză, teatru pentru copii și învățământ teatral. Pentru acest breviar nemțean, importantă este nu atât discutarea premiilor acordate: pentru spectacol – *De ce fierbe copilul în mămăligă* de Aglaja Veteranyi (r. Radu Afrim, Odeon, București) ; interpretare feminină: Antoaneta Zaharia (*Copila* din spectacolul menționat) ; interpretare masculină: Alexandru Repan și Mircea Diaconu (ex-aequo) și învățământ teatral: *Lebensraum – spațiu vital* de Israel Horovitz (r. Alexandra Badea, Casandra, București), cât discutarea pe secțiuni a reprezentațiilor celor mai interesante.

In deschiderea Festivalului a fost programată comedia într-un act *Conu' Leonida față cu reacțiunea* de I. L. Caragiale (Teatrul Național din Târgu Mureș). Regizorul Cristian Ioan a mers pe două procedee dramatice probate în timp: o contemporaneizare (nejustificată, întrucât piesa nu e datată...) de fațadă și travestiul mereu generator de comic al *Efimiței* (Ion Fiscuteanu). Scenele din iatacul celor doi se petrec într-o magazie a Muzeului de Istorie a României, unde statui și tablouri prind viață noaptea. Protagoniștii înșiși (Mihai Gingulescu în rolul *Leonida)* par figuri de ceară, răsărite și ele, noapte de noapte, din lăzi uitate de vreme. Menajera devenită paznic de noapte mormăie disprețuitor câteva replici ale textului dintr-o cărțulie pe care apoi o zvârle cât colo. Dar personajul titular și consoarta dumisale se trezesc din somnul lor vrăjit și își încep partitura. Intre timp, figurile din jur se animă: Tepeș își ascute țeapa, Garibaldi intervine când e vorba de el, Cuza nu dă bani cu împrumut, iar celebrul tablou *România rupându-și cătușele* de Rosenthal se vădește o republică stripteuză. Chiar cuplul central pare mult mai tentat de libertatea sexuală de azi decât de serenitatea conjugală din text. Leonida este înnebunit de nurii României blonde care se dezbracă .pe bani, iar Efimița îi face ochi dulci lui Garibaldi. La momentul culminant, femeia paznic le joacă bătrâneilor o festă, punând din ascunzișul ei o bandă cu focurile de la „Revoluția română în direct", ca tot ea să îi liniștească nițel mai târziu, prin cuvintele Saftei, că a fost „Lăsata Secului, obicei mitocănesc!", la care cei doi se întorc liniștiți să mai doarmă. Poate că a doua seară va fi rândul lui Cuza să iasă la rampă, căci tot nu prea avusese mare contribuție la acest spectacol... În magazia gata de încuiere, un amploaiat al Muzeului reazemă într-un colț portretul lui Caragiale, de parcă nici de acesta nu am mai avea nevoie.

În *Vassa Jeleznova* de Maxim Gorki (regia Alice Barb, Teatrul „Toma Caragiu", Ploiești), actorii atacă rolurile în forță, ceea ce nu le mai dă posibilitatea omenească să crească intensitatea dramatică. Foarte bună în rolul titular, Raluca Zamfirescu este o mamă și stăpână care ține cu fermitate în mână frâiele întregii gospodării, și nu se abate nici o clipă de la principiile de o viață.

De la Teatrul „Sică Alexandrescu" din Brașov a venit spectacolul *Variațiuni enigmatice* de Eric-Emmanuel Schmidt, regia Claudiu Goga. Scenografia (Sică Rusescu) dominată de fundalul neutru (gen vedere polară, specifică agențiilor de turism) nu captează ochii, lăsând nestingherit primatul actorilor. Cromatica se încălzește treptat, în acord cu umanizarea personajelor. Când intră în scenă, ambele personaje poartă o mască interioară asumată. Înapoia ei nu se află dorința minciunii, ci nevoia de autoapărare. Celebrul scriitor, laureat al Premiului Nobel, *Abel Snorko* (Alexandru

Repan) cu statura lui impozantă, are o figură cinică, egoistă, rece și suficiența omului cu conștiința superiorității. Pretinsul insignifiant ziarist *Erik Larsen* (Mircea Diaconu) al cotidianului dintr-un obscur orășel nordic pătrunde în casa acestuia cu aerul umil al omului zdrobit de faima gazdei. În cele două ceasuri, Snorko încearcă negarea vehementă a iubirii și a rănilor ei, Larsen – întreținerea dragostei și a plăcerii induse de ea, chiar după sfîrșitul fizic inevitabil. Tensiunea dramatică urcă încontinuu, situațiile schimbându-se permanent în contrariul lor, certitudinile se pulverizează una după alta. Miezul întregului dialog maieutic este nu dreptatea vreunuia dintre personaje, ci derizoriul și neașteptatul condiției umane, care trebuie acceptată ca atare și căreia medaliatul Nobelului și ilustrul necunoscut îi sunt supuși deopotrivă, indiferent de subterfugii. Este un spectacol de atmosferă, unde raporturile de forță alternează nu prin acțiune scenică evidentă, ci – ca în dramaturgia cehoviană – prin acumulări lăuntrice succesive. Măștile cad, adevărurile ies la lumină. Când personajele acceptă să se lase descoperite unul de către celălalt, Repan se frânge într-o lacrimă nelăsată să cadă, iar Diaconu parcă îl domină de pe podiumul alb și rece. Recursul la minciună și implicit teatrul jucat de fiecare în fața lumii exterioare decurge de fapt din efortul fiecăruia de păstrare a iluziei lăuntrice. Fuga de lume (nerecunoscută de Snorko) și către ea a lui Larsen sunt doi poli ai aceleiași realități: singurătatea ființei. Bucata muzicală care dă titlul piesei reflectă însăși esența vieții: o suită de variațiuni enigmatice.

Pentru spectacolul Teatrului Nottara – pe al cărui afiș figurează un regizor lăudat (Felix Alexa) și actori mari (Alexandru Repan, Alexandru Jitea, Dana Dogaru, Dragoș Bucur și alții) – au fost adăugate scaune pliante. Textul *Hora iubirilor* de Artur Schnitzler a constituit o senzație la data scrierii (acum un secol), dar nu își mai are relevanța astăzi, decât, cel mult, în ideea de prag între veacuri. Dezlănțuirea erotic-carnală din Viena sfârșitului de veac, cu satisfacția necunoscutului și a legilor înfrânte, nu își mai are farmecul în contextul libertății sexuale proprii mileniului III decât, eventual, în stratul superficial al replicilor. O frenezie a simțurilor fără acoperire în actualitate. Construcția spectacolului e aproape matematică: fiecare scenă prezintă un cuplu (cât mai nepotrivit cu putință...), din care unul dintre personaje rămâne pentru a repeta seducția și/sau capitularea cu altcineva. Dragoste, reputație, principii nu își mai au locul. Conflictul dramatic sau de tensiune lipsește total. Toate personajele par goale interior. Indiferent de vârstă, condiție socială sau statut civil, ele aleargă după iubire și fericire, dar nu le obțin. Pendula uriașă din fundal și întrebarea obsesivă „cât e ceasul?" pare a spune că toate personajele sunt presate de timp, că pentru ele nu există viitor, ci doar prezentul apăsător. Ideea finală ar fi aceea că totul nu este decât un bordel colectiv, cunoscut și acceptat tacit de toți. Deși tratează despre sexualitatea fără opreliști, *Hora iubirilor* nu cade în vulgar și trivial. Acțiunea spectacolului este situată dincolo de orice timp, spațiu sau morală.

Un alt spectacol de consemnat este cel al Naționalului ieșean, unde Virgil Tănase a dramatizat, tradus și regizat *Plăcutele istorii de dragoste și moarte,* bazate pe ***Povestirile deșucheate*** ale lui Honoré de Balzac. Aducerea pe scena românească a unei lucrări mai puțin cunoscute a unui scriitor important este binevenită. Prin ideea centrală, umoristic-sexuală, textul se alătură *Povestirilor din Canterburry* de Chaucer sau *Decameronului* lui Boccaccio. Decorul (Axenti Marfa) simplu (scări albe și flori), plăcut cromatic, în culorile tricolorului francez, costumele frumoase (Doina Levintza) creează un cadru de poveste, dar interpretarea este puțin cam lentă. Pentru natura textului ales, formula scenică ideală ar fi fost aceea a *commediei dell'arte,* motivabilă prin șiretlicuri și înșelăciuni conjugale.

În minisecțiunea rezervată învățământului teatral, clasa profesorilor Emil Hossu–Catrinel Dumitrescu a prezentat premiera pe țară *Omul de noroi (O viață și încă o zi)* de Paul Ioachim. Conversațiile unor vechi prieteni reuniți la aniversarea

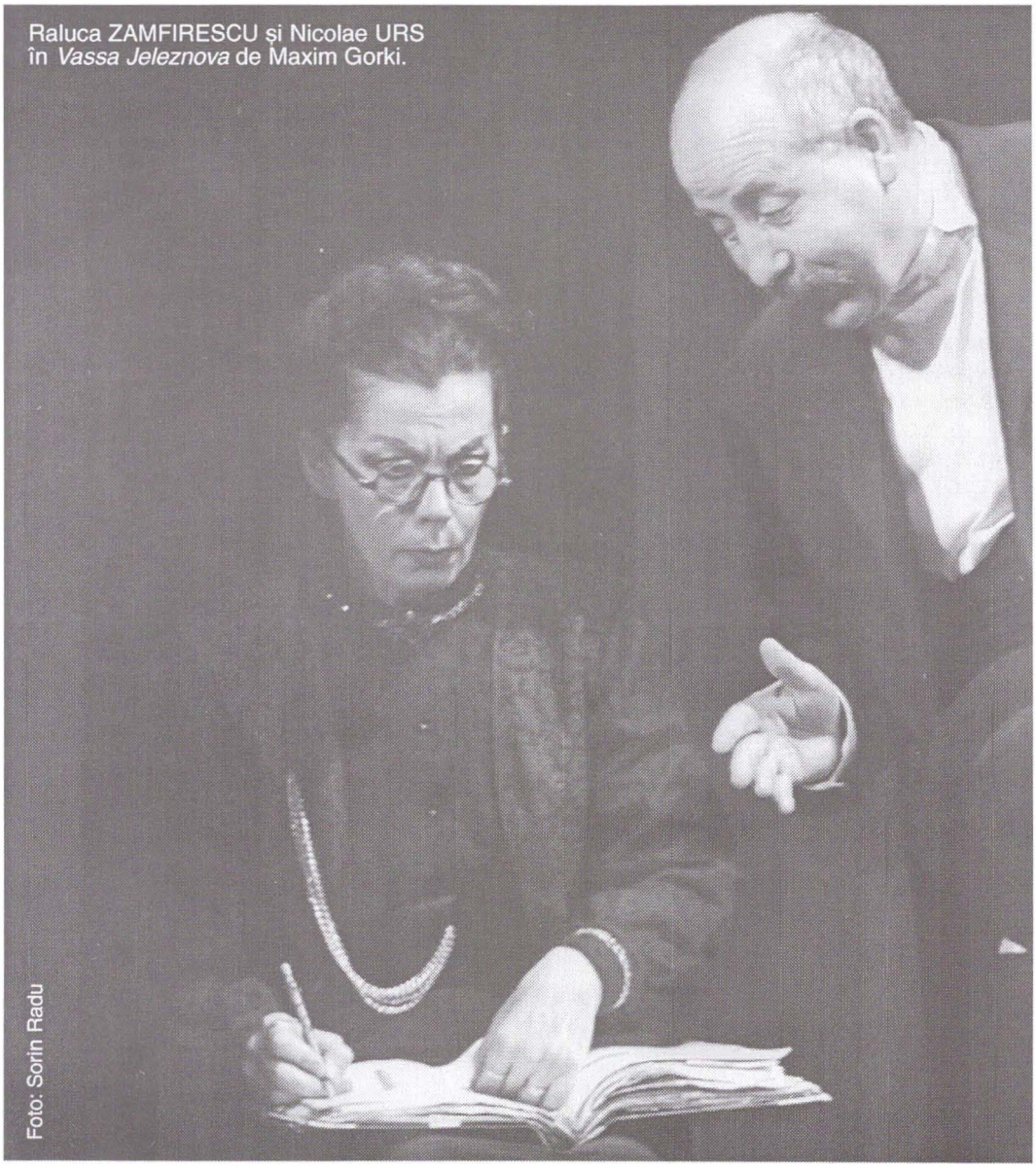
unuia dintre ei sunt întrerupte de sosirea neașteptată a omului pe care gazda îl stropise accidental dimineața cu noroi. Se declanșează o avalanșă de mărturisiri fragmentate și *flash-back*-uri. Personajele își aruncă reciproc vini păstrate sub tăcere până atunci. Adevăruri tăinuite o viață ies la suprafață, umbrind personalitatea fiecăruia. Cu excepția lui Costin Enache (*Nae Boțan*) și parțial a Crinei Stănilă (*Mama*), interpreții de la Hyperion nu conving când le vine rândul la replică, nu au prezență scenică atunci când tac. Protagonistul Cătălin Panaite nu are profunzimea, blazarea și durerea cerute de rol. Textul curge liniar, ca la o lectură la masă, iar răbufnirile personajelor (feminine, mai ales) mizează pe coardele vocale, nu pe cele psihologice. Căutarea definiției vieții este ștearsă în interpretare. Scenele plăcute de dans țin mai degrabă de frumusețea tinereții decât de meșteșug actoricesc. Ideea care ar fi trebuit să se decupeze bine este conținută de una dintre replicile de început: cât timp va exista noroi, vor exista și oameni împroșcați.

Copii, părinți, bunici și educatori au luat cu asalt sala-gazdă pentru *Frumoasa și Bestia* (Țăndărică, București). Scenariul mustind de umor și regia semnate Cristian Pepino, scenografia (Cristina Pepino) și muzica (Dan Bălan) se împletesc într-un tot unitar și vesel. Marionetele gigantești din burete, mânuite din spate sau combinate cu trupul actorilor, cutia neagră pe care se profilează personajele fantaste supradimensionate (Vrăjitoarea și Bestia) și se decupează jocul de mâini al servitorilor vrăjiți, hazul replicilor și situațiilor sunt caracteristice cunoscutului stil Pepino, atât de fermecător pentru cei mici și cei mari deopotrivă. Reacțiile copiilor, pe care regizorul și actorii mizează întotdeauna din start fac parte integrantă din spectacol. Transportați în lumea de basm, cei mici râd și tremură alături de personaje, pe care în general le și avertizează de pericole. Dar mai cu seamă se bucură. Or, bucuria copiilor este, în ultimă instanță, supremul act critic într-un teatru care le e închinat.

Spectacolul, având cântece antrenante, decor funcțional și lesne transformabil, culori vii și dansuri – *Voi scandal cu orice preț!* (Teatrul Ion Creangă, București) a fost primit cu multă voioșie de copii. Prin întrețeserea secvențelor din *Momente și schițe,* cu altele din piesele comice, regizorul Cornel Todea are intenția lăudabilă și necesară de a familiariza spectatorul, încă de la o vârstă fragedă, cu atmosfera proprie unui mare scriitor. Dar formula scenică propusă poate nu este cea mai adecvată publicului-țintă al teatrelor pentru copii și tineret. Bucățile selectate – pline de farmec și viabilitate în sine și în interpretarea unor talentați și îndrăgiți actori – suferă prin ruperea din contextul literar. Separarea scenelor prin atmosfera de mahala pur românească (pitorească și intenționat ușor vetustă) poate părea copilului obișnuit acum cu desene animate violente și jocuri pe calculator creație originală a lui Caragiale, nu inserție regizorală. Un spectacol cu distribuție de marcă (Alexandrina Halic, Florina Luican, Sibylla Oarcea, Claudia Revnic, Ion Arcudeanu, Mihai Verbițchi ș.a), în care lumea lui Caragiale și atmosfera sfârșitului de veac sunt redate cu farmec și umor. O lume guvernată de spiritul „revoluției" și însuflețită de *Moftul român*. Aerul de miting al scenelor colective face trecerea dintre atmosfera oarecum datată spre actualitatea românească imediată și aduce ironic a manifest antiintegrare europeană („Tropa-tropa/ Noi nu vrem în Europa"), spre satisfacția și amuzamentul adulților din sală. Teatrul Excelsior a prezentat *Mica sirenă,* destul de rar dramatizată la noi, deoarece se consideră că pentru categoria „copii și tineret" poate fi prea grea, iar pentru adulți nu mai prezintă interes. Textul îmbină filosofia cu basmul, discutând despre dragoste, aspirații și compromisuri. Spectacolul – convenție prin definiție – propune de la început o altă convenție: a teatrului în teatru, a jocului în care actori și public sunt implicați în egală măsură. Actorii hotărăsc pe scenă, ca într-un joc de copii, la ce spectacol să se oprească și rolul fiecăruia. Efectele stroboscopice – folosite pentru a evidenția vrăjile – sunt obositoare ca întotdeauna, iar jocul unor actori alunecă uneori

din comic în caricatural. Decorul funcțional și minimal (pești din burete, viu colorați, fixați pe tije metalice, alge și o scoică-leagăn) favorizează un joc actoricesc aerat, iar ritmul general alert, muzica (Henry Bălan) antrenantă și personajele – *Triton* (Ștefan Velniciuc), *Vrăjitoarea* (Paula Sorescu Lucian) și *Doica* – bine conturate fac din *Mica sirenă* un spectacol plăcut.

Cu toate că au lipsit selecția și un criteriu clar de desfășurare, reluarea festivalului nemțean, chiar dacă nu la standardele dinainte, este benefică și îmbucurătoare pentru un oraș cu tradiție teatrală certă, unde regizori faimoși ca Ion Cojar, Andrei Șerban sau regretatul Vlad Mugur au însemnat momente de vârf și unde există un public avid de spectacole.



Raluca ZAMFIRESCU și Nicolae URS în *Vassa Jeleznova* de Maxim Gorki.

Foto: Sorin Radu

AL. DEM. DAN

RESTITUIRI

Ion CAZABAN

Fețele și măștile lui Hamlet

Dacă putem vorbi despre căutări pe scenele noastre naționale în primele decenii ale secolului XX, cea mai consecventă pare să fi fost căutarea acelei „chei" care să permită înțelegerea și interpretarea lui Hamlet. Cele încercate anterior au avut, desigur, rezultate și concluzii deloc neglijabile, dar interpretările de acum se apropie altfel de întrebările și dificultățile rolului shakespearian. Însăși viziunea unică este pusă în discuție când, la Naționalul bucureștean, Hamlet lua chipul distinct al celor trei actori de vârste și experiențe diferite, distribuiți în 1912 (anul montării lui Gordon Craig de la Moscova).

Până la ei, în secolul precedent, Hamlet apăruse întâia oară sub înfățișarea lui Mihail Pascaly (1861). Deși actorul încercase să-și domolească patosul, publicul i-a recunoscut „glasul arzător și gestul pasionat" într-o interpretare romantică, utilizând traducerea unei adaptări franceze de Al. Dumas-fiul și P. Meurice. Hasdeu nu va uita scena „în care Hamlet stăpânindu-și amorul, sfătuiește pe Ofelia să plece la mănăstire" (*Satirul*, 6 aprilie 1866). A urmat Grigore Manolescu (1884), o imagine „poetică" a personajului, pătruns de o dureroasă frământare – cum își amintea partenera sa, Aristizza Romanescu. Cel care prelua rolul după moartea prea timpurie a lui Manolescu, C.I. Nottara, surprinde publicul înfățișând un Hamlet cu barbă (1895), modelat după Mounet-Sully. Se spune (de aceeași Aristizza) că, inițial, juca, în special, exaltarea eroului său.

Dar, la răscrucea secolelor XIX și XX, Al. Davila se întreba: „Acel bărbat – cu sau fără barbă [...] era oare Hamlet, sufletul îngrijat, nedumerit și șovăitor, sondat de tragicul duhovnic, sau era numai Manolescu și numai Nottara? Când a căzut cortina, îmi era mie spectator deslușită ființa observată de pătrunzătorul geniu al lui Shakespeare sau cugetul mi-a fost preocupat numai de efectele dramatice obținute de actori?" (întrebări similare, îndreptate însă către intervențiile actualizante ale regizorilor, se puneau, și la colocviul de la Craiova, în toamna 2003!). Este „un rol de o adâncime și de o complicațiune psihologică fără margini, ca un dedal întunecos și îngrozitor", unde – continuă Davila, persiflând ușor tematica naturalistă din vremea sa – „te pândesc absolut toate patimile omenești plus câteva stări fiziologice morbide și vreo două–trei leziuni în domeniul neurasteniei". Tocmai din acest motiv, rolul trebuie jucat „simplu și limpede", cum ceruse Goethe, văzând în Hamlet „un suflet însărcinat cu o acțiune mare", dar incapabil de îndeplinire (*Literatură și artă*, nr. 6, 1898).

Constantin I. Nottara va fi Hamlet și în stagiunile următoare, dar în 1912, exaltarea – remarcată de Aristizza Romanescu – pare că s-a stins. „Nu avea căldură comunicativă", regreta Victor Eftimiu. „Este prea placid", confirma Tudor Arghezi care nu-i contestă meritul că „pricepe mult mai bine miezul unei rostiri și știe să scoată-n lumină filosofia prințului melancolic". Pornind de la aceste date, lui Liviu Rebreanu i se conturează un Hamlet „gânditor nobil, scârbit și plictisit de lumea în care trăiește [...]. E un om îmbătrânit, slăbit înainte de vreme și trupește" (*Rampa*, nr. 360, 4 ianuarie 1913).

În 1912, Constantin I. Nottara nu mai este unicul Hamlet pe afișul Naționalului din Capitală. Acum, intră în rol și Tony Bulandra, și Aristide Demetriade. Tony Bulandra atrage prin „plastica elastică și fină a unei siluete de efeb", dar, socoate Arghezi, e o „interpretare prea muncită și săltăreț frământată", acuzând-o de superficialitate (*Viața românească*, nr. 2, februarie 1912). Foarte critic este și Rebreanu, pentru care „la Hamlet sufletul e totul", dar pe scenă, acesta lipsește, „nu e închegat și nu e complet", rămânând doar „o încercare interesantă, izbutită pe sfert" (*Rampa*, nr. 358, 31 decembrie 1912). Tot acum, însă, își face apariția Aristide Demetriade – un Hamlet „melancolic mlădios, înțelept și profund, simpatic, apropiat spectatorilor", scria Ioan Massoff în *Istoria...* sa (vol. IV, p. 412), sintetizând elogiile presei. Liviu Rebreanu îl comenta pe larg: „Bunătatea dă fizionomie acestui Hamlet: un om nobil surghiunit într-o atmosferă apăsătoare a intereselor practice în mijlocul căreia nu poate trăi". Mintea sa „atât de clară și de cuprinzătoare" va fi atinsă de nebunie când înțelege că „Ofelia e o unealtă în mâinile dușmanilor săi" (*Rampa*, nr. 354, 22 decembrie 1912).

Cel care va fi nu numai protagonistul, dar și traducătorul și regizorul tragediei lui Shakespeare la Teatrul Național din Craiova, Al. Dem(etrescu)-Dan (1870–1948) cunoaște, neîndoielnic, toate aceste interpretări și comentarii critice. În 1911, declară că studia textul de 15 ani, deci cam o dată cu debutul său ori cu intrarea lui Nottara în rol. Este o prelungită cumpănire (ea însăși hamletiană) în acest demers actoricesc care nu se hotărăște să iasă în public. Comparațiile prilejuite de Nottara – Bulandra – Demetriade la București sau de State Dragomir la Iași nu-l determină să grăbească realizarea spectacolului, programat abia în 1916. Gazetarilor de atunci nu le-a scăpat, probabil, particula comună ce-l lega de unul dintre ei, de Demetriade. Interpretul din Bănie, regizorul cultivat (la Viena, la seminarul lui Reinhardt), îndrumătorul priceput al tinerelor talente la Conservatorul „Cornetti", era numit, de obicei, „maestrul Dem-Dan". Cum l-a înțeles pe Hamlet? Atent la toate calitățile eroului, despre care nota „o inimă plină de sensibilitate, pasionat și drept, plin de farmec, elegant în maniere, știind să-și stăpânească durerea". De aceea, a fost considerat interiorizat, meditativ, dar nu lipsit de energie și îndrăzneală, observându-se că „nu avea melancolia și visarea absentă a lui Demetriade". Al. Dem. Dan, însă, n-a avut șansa unor cronici descriptive și aprecieri consistente ca interpreții din Capitală.

Reluând spectacolul după război, spre sfârșitul anului 1919, apoi cu ocazia sărbătoririi a trei decenii de activitate la Naționalul craiovean, cronicile disting cugetarea și nebunia ce polarizează interpretarea sa, o nebunie temperată de reflectare, de autoexaminare. După cum vor releva istoricii Alexandru Firescu și Constantin Gheorghiu, nebunia nu era decât o mască pentru o luptă care-i cerea „mintea cea mai trează". În acel moment festiv, una dintre gazetele Craiovei, *Știrea*, a publicat pagini dintr-un studiu scris de Al. Dem. Dan, nedatat, în opiniile sale regăsindu-se, firește, direct sau indirect, lecturile atâtor ani de reflecție. Ceea ce reiese, mai ales, este preocuparea pentru contradicțiile lui Hamlet, în dorința unei interpretări cât mai „complete" (cum voia Rebreanu), coerente totuși, unitare, fără renunțări și estompări. Hamlet este îndrăznet și nesigur pe sine, înțelept și exaltat, luminat și superstițios, omenos și crud, curat și fără scrupule, cinstit și prefăcut – iar Al. Dem. Dan se oprește, pe rând, la fiecare cuplu de trăsături, le comentează cu argumente aflate în text, în comportarea și acțiunile personajului.

Al. Dem. Dan în rolul *Hamlet* – pictură de Mihai Gelep (Migel).

AL. DEM. DAN

Hamlet
(fragmente)

E constatat că Hamlet întrunește în el calități contradictorii nu numai în voință, dar chiar în spiritul și caracterul său moral. După cum e activ și indolent, îndrăzneț și timid, tot astfel e înțelept și exaltat, luminat și superstițios, omenos și crud, prieten al virtuței și, în acelaș timp, fără scrupule, iubește sinceritatea și cu toate acestea e un prefăcut ș.a.m.d.

Hamlet e înțelept și exaltat. Înțelepciunea lui Hamlet se vede în adâncimea răspunsurilor sale, în sublimitatea reflecțiilor sale asupra oamenilor și a lucrurilor. Exaltarea lui bolnăvicioasă izbucnește în vorbele incoherente pe care le spune după întrevederea sa cu spectrul, în râsul său, în cântecele sale, în glumele din timpul intermediului, în furia pradă căreia se lasă la mormântul Ofeliei. Fără îndoială, nu e nebun, se preface numai, pentru a rătăci pe adversari și pentru a-și da curs liber sarcasmelor sale insultătoare; fără îndoială că acei care au crezut că descoperă o nebunie reală sub această nebunie simulată, n-au arătat mai multă pătrundere decât Polonius și Ofelia. Dar teribila mărturisire a fantomei a produs o zguduitură puternică într-un suflet trist și care suporta cu nerăbdare povara vieții. Pierderea complectă a tuturor iluziilor pe care le mai avea despre oameni, datoria de a renunța la ocupațiile sale cele mai scumpe, sfârșitul dureros al amorului curat și pasionat ce avea pentru Ofelia, toate acestea au făcut în spiritul lui un gol în care fumurile fanteziei sale dezordonate se agită și fierb în toată voia, dar chiar

obișnuința de a simula mereu surescitează toate puterile nervoase și îi lasă, chiar în clipele de răgaz, ceva din frigurile din care și-a făcut o a doua natură.

Hamlet e omenos și crud. Nu e oare atingător în ardoarea devotamentului filial, în disperarea care-l cuprinde când primește destăinuirile tatălui său, în bunătatea pe care o arată către cei mici, către cei slabi, către soldați, actori, în rugămintele pe care le adresează mamei sale pentru a o smulge demonului care o torturează? Chiar în scena cu Ofelia – care pe nedrept a fost considerată asprime – constrângerea pe care o impune sentimentelor sale, nu e oare destul de vădită? Dar la sfârșitul monologului, nu vorbește el cu un accent blând, emoționat și plin de adorație? [...] Apoi, deodată își aminteste rolul pe care trebuie să-l joace, bănuiește vreo șiretenie din partea-i și, impunând tăcere inimei sale, își întunecă fruntea. O respinge cu o brutalitate prea exagerată ca să nu fie simulată, și chiar în imputările sale cele mai aspre lasă să se zărească urma unui amor înăbușit. Acei ce se îndoiesc de sinceritatea acestei pasiuni sacrificate pentru datorie, să recitească cuvintele pe care Hamlet le adresează mai târziu lui Laert pe mormântul Ofeliei: „Iubeam pe Ofelia. O iubeam atât încât duioșia a patruzeci de mii de frați nu se poate măsura cu nemărginitul amor al lui Hamlet". S-a mai definit oare vreodată, printr-o imagine mai puternică, distanța nemăsurată care desparte amorul de frate, cel mai puternic chiar, de pasiunea unui amant?

Și pe de altă parte, cum s-ar putea tăgădui că firea asta atât de amară are și momentele sale de cruzime? Cu ce nepăsare târăște cadavrul lui Polonius și-l urmărește cu batjocura sa chiar după moarte! Cu ce ton indiferent vorbește de cei doi camarazi ai săi pe care-i trimite la moarte fără să le dea timpul să se spovedească, când e mai mult decât probabil că nu luaseră nici o parte la mișelia Regelui.

Și, în sfârșit, nu e oare oribil motivul pe care îl dă ca să nu-l lovească pe Rege în mijlocul rugăciunilor sale, în care s-a văzut pe nedrept o dovadă a lipsei sale de energie, a nehotărârii, asupra căreia căuta singur să-și facă iluzii [...]. Are oroare de unchiul său nu numai ca de un ucigaș, un adulter, un uzurpator, un bețiv, dar mai cu seamă fiindcă e ipocrit. Pe tabletele lui, înseamnă această ipocrizie: „Trebuie să scriu numaidecât că un om poate să surâdă, să surâdă întruna și, cu toate acestea, să fie cel mai mare scelerat". Aceea ce-l irită la Polonius e tocmai minciuna sub forma unei diplomații care caută să ajungă la scop pe drumuri lăturalnice și care, în fond, nu e decât prostie, indiscreție și presumțiune ridicolă.

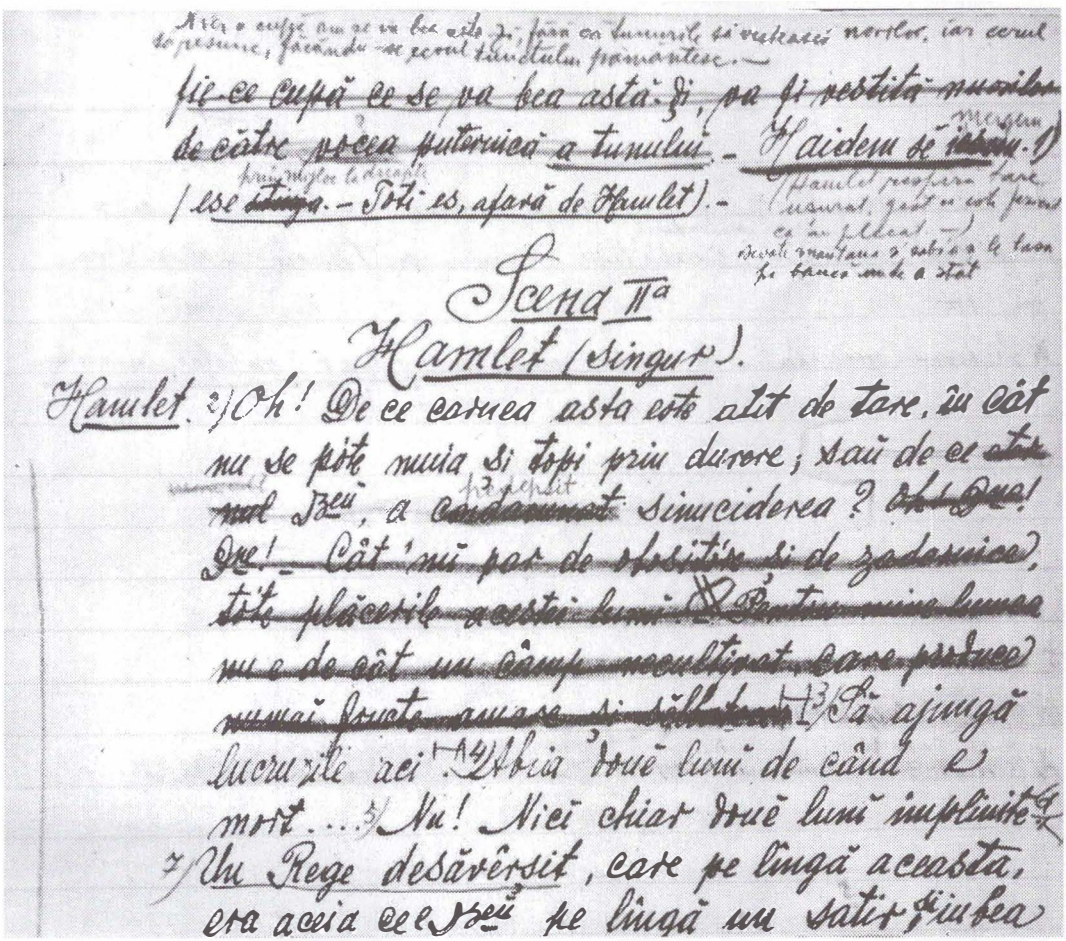
La Rosencrantz și Guildernstern, tot minciuna și forma unei prietenii afectate îl irită. O mică minciună Ofeliei: „Tatăl meu e acasă" – provoacă sângeroasa diatribă asupra vanității femeilor. Tot minciuna caută el s-o scoată din inima mamei sale. Tot minciuna, sub forma unei hiperbole, din expresiunea lui Laert, îl face să-și iasă din fire la înmormântarea Ofeliei. Tot minciuna, sub forma adulației și a circonlocuțiunilor pretențioase, la Osric, îl dezgustă. Nu calitățile spiritului lui Horațiu l-au făcut să aibă prietenie pentru dânsul, ci lealitatea lui, cinstea, dezinteresarea și oroarea ce are de lingușire.

Acum să privim și dosul medaliei. Sufletul ăsta pe care l-am văzut atât de sincer, se complace într-o comedie care durează prea mult și al cărei folos nu-l înțelegem. Și nici nu e tocmai bine demonstrat. Armele sale de predilecție sunt echivocurile, răspunsurile cu două înțelesuri. Nu se dă înapoi din fața unui fals îndrăzneț pentru a se salva pe el și a pierde pe doi imprudenți. Se scuză de reaua purtare cu Laert printr-o minciună nerușinată. În scurt, s-ar părea că prietenia ce are pentru actori, a căror artă o înțelege atât de bine, a influențat asupra spiritului lui Hamlet, ca un fel de contagiune. El asistă la viață ca la un spectacol și se poartă ca un actor pe scenă.

Hamlet e un spirit luminat, dar și superstițios. El a studiat foarte mult. Ofelia îl numește „savant". Iubește și cultivă poezia, e versat în filozofie, cunoaște istoria, are oroare de tot ce e vulgar și gândul său se îndreaptă mereu către subiectele cele mai înalte ale imaginației. Din întâmplarea cea mai neînsemnată, el trage o concluzie morală. Generalizează chiar prea mult. Fiindcă mama lui a săvârșit un adulter, toate femeile fac din bărbații lor niște dobitoci nenorociți. Fiindcă unchiul lui a săvârșit un fratricid, toți oamenii sunt niște criminali și niște scelerați. Pentru că familia lui a fost pătată de niște atentate oribile, lumea întreagă e o ceață deasă de aburi infecți și ciumați, o închisoare, în care Danemarca e temnița cea mai fioroasă. Obiceiul acesta de a trage concluzii de la un fapt particular, izolat, la generalitate, împreună cu firea lui posacă constituiesc întreaga lui mizantropie. Face cu prea mare curiozitate examinarea faptelor. E o victimă a logicei dusă la extrem.

Și cu tot acest abuz de raționament – pe care-l imputa prietenul său Horațiu – el e credul. I se anunță un fapt ciudat, o apariție. El n-are o clipă măcar de îndoială mai târziu: nu-i vine gândul că poate a luat pe un impostor drept umbra tatălui său, sau că a fost vreo viziune a creierului său tulburat. Se întreabă numai dacă nu e oare diavolul care, pentru a-l pierde, a luat această formă.

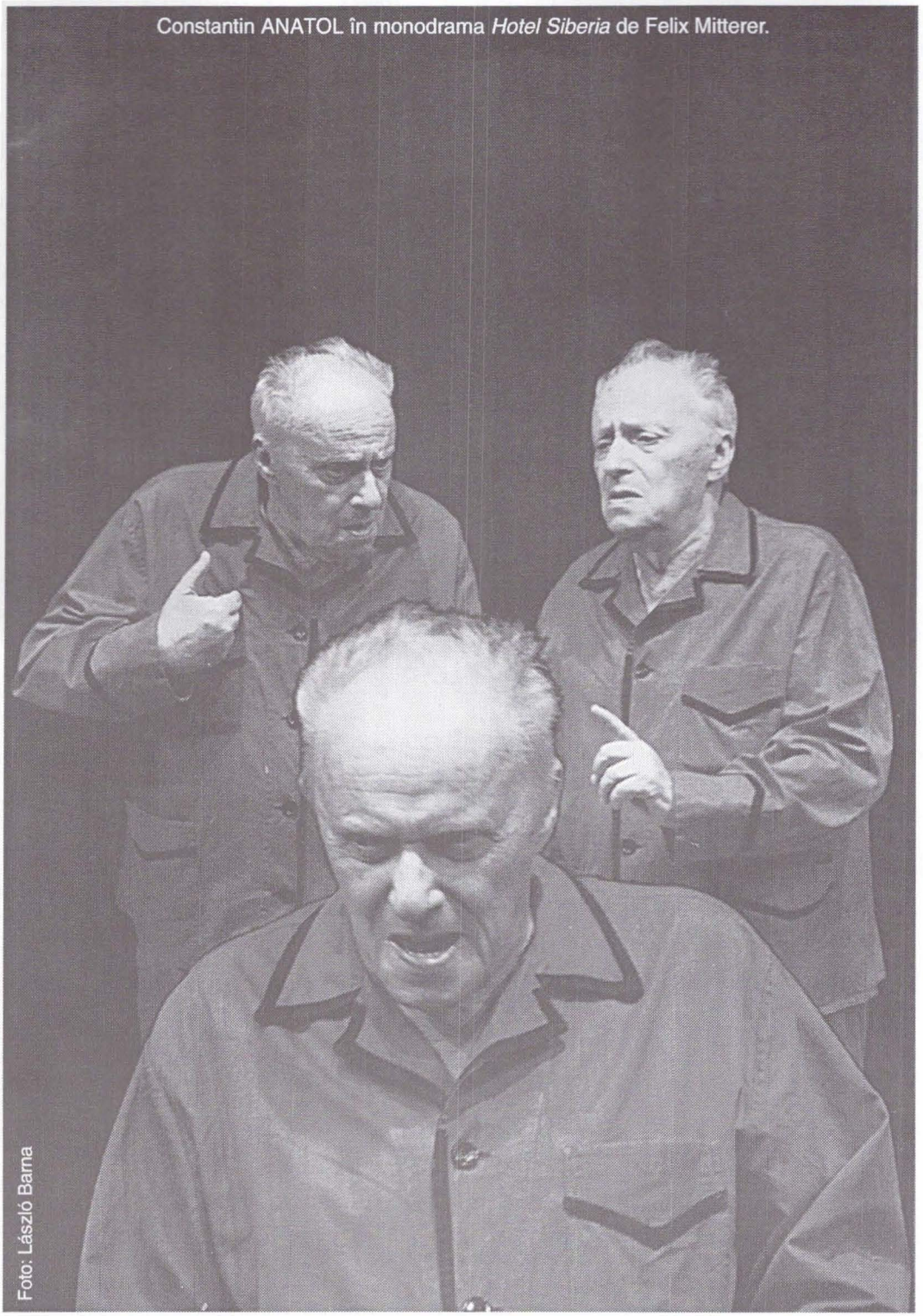
(*Știrea*, nr. 74, 30 decembrie 1920 și nr. 76, 13 ianuarie 1921).



Scena IIa

Hamlet (singur).

Hamlet: Oh! De ce carnea asta este atât de tare, în cât nu se poate muia și topi prin durere; sau de ce Dumnezeu a condamnat sinuciderea? Dar Doamne! Doamne! Cât mi par de obositoare și de zadarnice, toate plăcerile acestei lumi! Pentru mine lumea nu e decât un câmp necultivat, care produce numai buruieni sălbatice. Să ajungă lucrurile acei! Abia două luni de când e mort... Nu! Nici chiar două luni împlinite. Un Rege desăvârșit, care pe lângă aceasta, era acela ce e Dumnezeu pe lângă un satir; iubea



Constantin ANATOL în monodrama *Hotel Siberia* de Felix Mitterer.

Foto: László Bama

Emoționantă reîntâlnire cu un mare actor

În 1980, după 35 de ani de teatru în România, timp în care a jucat și a montat, cu aceleași remarcabile rezultate, în limbile română, maghiară și germană, actorul și regizorul Constantin Anatol pleca în patria strămoșilor săi: Israel. Acum, după aproape un sfert de secol de teatru și film în limba ebraică, la 83 de ani, Constantin Anatol a revenit în România natală pentru a prezenta, în limba română, piesa lui Felix Mitterer *Hotel Siberia*, o zguduitoare monodramă, mărturia unui bătrân care, aflat în pragul morții, continuă să iubească viața și oamenii, să judece lumea cu luciditate și umor, să se sacrifice pentru cei dragi, chiar dacă aceștia nu o merită. A fost o adevărată bijuterie de interpretare actoricească, pe care, la vârsta senectuții, Constantin Anatol, cu o tinerețe spirituală de invidiat, ne-a dăruit-o cu generozitatea artistică pe care i-o știu și i-o admir de peste cinci decenii.

Prezentat la București (orașul în care Anatol și-a început cariera de actor profesionist la Teatrul Nostru al Dinei Cocea), la Târgu Mureș și la Cluj (orașele în care s-a desfășurat cea mai mare parte a vieții artistice a maestrului), spectacolul a fost însoțit și de lansarea unei captivante cărți de amintiri intitulată *Vânător de fluturi – Cronică romanțată despre teatru, oameni... și nu numai*, apărută, chiar în ziua primei reprezentații, la Editura Mentor din Târgu Mureș.

Scriitorul ATTILA VÁRI, originar din Târgu Mureș, acum director al Centrului Cultural al Republicii Ungare, instituție care a găzduit reprezentația bucureșteană a extraordinarului spectacol al lui Constantin Anatol, a așternut pe hârtie câteva gânduri legate de acest emoționant eveniment artistic. (Zeno Fodor)

Attila VÁRI

CONSTANTIN ANATOL

Cine a învățat gramatică știe că există verbe și substantive, verbe ajutătoare și nume proprii, că putem vorbi de subiect și predicat, de adjectiv și de numeral... Fiecare cuvânt poate fi definit printr-o noțiune gramaticală, dar nu toate noțiunile pot fi regăsite în dicționarele noastre.

Nu vă speriați, nu scriu un articol de lingvistică. Aș vrea doar să lămuresc o noțiune.

Care este această noțiune?

Pusă așa, întrebarea nu e corectă, pentru că nu *care* este noțiunea trebuie să întrebăm, ci *cine* este ea.

Iar răspunsul este foarte simplu: Constantin Anatol.

Este o noțiune, pentru că nu cunosc alt actor în afara lui care să joace în patru limbi și care, la peste optzeci de ani, stăpânind la perfecție toate tainele meseriei, e capabil să ducă la bun sfârșit interpretarea unei monodrame.

E o noțiune, pentru că un adevărat cetățean al Lumii, aplaudat de spectatorii din Cluj și Târgu Mureș, București și Budapesta, care se mișcă pe scenele din

Israel tot atât de familiar cum a făcut-o cândva printre starurile de la Festivalul de film din San Sebastian.

Poate că cel mai mare secret al vieții sale – pe lângă nenumăratele roluri principale din teatru și film, montările pe care le-a semnat, educarea unor generații de studenți – este acela că a reușit, în ciuda tuturor murdăriilor secolului XX, să păstreze valoarea cea mai importantă: omenia în mijlocul neomeniei; iată de ce se poate simți el acasă în nenumărate orașe ale Europei, acolo unde prietenii, admiratorii, sau doar simpli iubitori de teatru îl așteaptă cu noi și noi realizări.

Nu scriu o cronică de teatru. Nu vreau să analizez cutremurătoarea sa creație din spectacolul *Hotel Siberia*. Eu sunt doar un scriitor maghiar care consideră de datoria sa să lămurească noțiunile și – pentru că am norocul să-l fi văzut de aproape cinci decenii pe sfintele scânduri ale scenei și să-l cunosc personal de peste treizeci de ani – încerc să dezleg misterul acestei noțiuni.

Deci, cine este El?

Înainte de toate, un sacerdot al Thaliei, al cărui cămin este teatrul. Nimic deosebit în asta, dar dacă teatrul este căminul său, atunci ce pot să mai spun despre tatăl și soțul model. Căminul său este, așadar, și locuința familială, dar și teatrul. Și asta nu este nimic ce ar putea provoca schizofrenie.

Două cămine? Da, pentru că le tratează pe amândouă cu maximă seriozitate.

Le tratează cu seriozitate? Da, pentru că în tot ce face este de o cumpănire bărbătească, până și poantele celor mai hazlii glume le spune cu o față atât de impasibilă, cum o poate face numai cel care știe că o glumă este cea mai scurtă poveste cu tâlc.

Nu am putut să fiu de față la spectacolele pe care le-a susținut la Cluj și Târgu Mureș, au ajuns la mine doar ecourile succesului lor.

Am fost însă martor la spectacolul de la București, prezentat pe scena Centrului Cultural al Republicii Ungare, unde l-am savurat alături de mari reprezentanți ai vieții teatrale românești. Cerând de la bun început iertare de la cei pe care nu-i pomenesc, vreau să subliniez că i-am văzut printre spectatori pe Radu Beligan, Iurie Darie, Ovidiu Iuliu Moldovan...

Centrul Cultural Maghiar? Dramaturg austriac? Spectacol în limba română? Regizor belgian? Actor din Israel?

Esența unui semn de întrebare este că trebuie să răspundem întrebării.

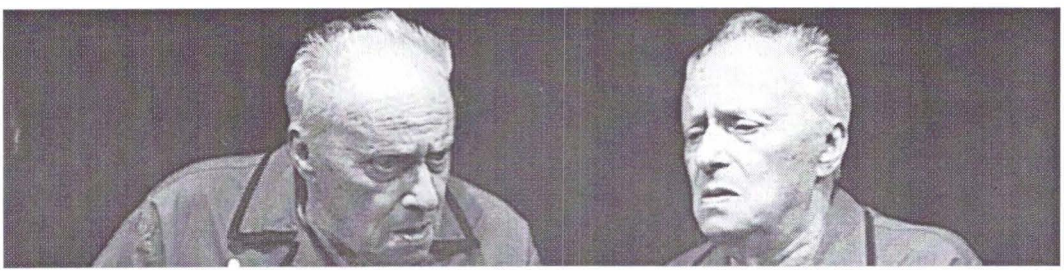
Și care poate fi răspunsul?

Să lansăm diferite ipoteze!

Răspunsul este o noțiune.

Iar noțiunea, așa cum am mai spus-o, se numește Constantin Anatol.

E verb, pentru că acționează; e substantiv propriu, pentru că există într-un singur exemplar; dar este și numeral, pentru că, după nenumărate spectacole de succes și pe lângă mărimea calculabilă a anilor săi, este unic și nerepetabil.



Aura CORBEANU

TEATRUL OPRESAȚILOR

CÂTE CEVA DESPRE AUGUSTO BOAL

Augusto Boal s-a născut în 1931 la Rio de Janeiro, în Brazilia. În 1954, fondează, la Sao Paulo, Teatrul „Arena", care avea ca principal scop crearea unei istorii a vieții cotidiene braziliene din acea epocă. Dar, spectacolele jucate aici spuneau lucrurilor pe nume, fără menajamente, motiv pentru care regimul dictatorial brazilian l-a interzis pe Boal. Deși căzut în dizgrație, Boal își continuă activitatatea clandestin, sfârșind prin a pleca în exil în Argentina și Peru și mai apoi în Portugalia. El însuși victimă a regimurilor politice, Boal inventează „teatrul oprimaților" și declară: „teatrul este o armă care trebuie pusă în slujba celor care

suferă". În concepția lui Boal, teatrul trebuie să îl facă părtaș pe spectator, să-l trezească din indiferență. Așadar, teatrul nu este o formă de divertisment, ci o formă de rezistență, de expresie a opiniei. Spectacolele lui nu erau montate în spații destinate teatrului, ci în locuri cât se poate de neconvenționale, consacrate vieții cotidiene celei mai banale (fabrici, școlii, piețe). Scenariul pleca de la fapte concrete propuse de spectatori, puse în scenă de actori profesioniști, dar și de către cei din public. Acest gen de teatru prefigurează revoluția. Viața se schimbă prin joc, iar jocul are menirea de a schimba viața. „Teatrul, spune Boal, nu trebuie să interpreteze realitatea, ci trebuie să o schimbe. „Pentru a crea acest lucru, trebuie să se schimbe și metodele de a face teatru. Așadar, acest teatru are ca punct de plecare improvizația, scrierea spontană a textelor. Nimic nu este definitiv, totul se poate modifica în funcție de tipul de public în fața căruia se desfășoară spectacolul. Teatrul devine un mod de a te apăra de opresiunea vieții cotidiene, de a găsi soluții la unele situații „fără soluție", un teatru-forum, un teatru-dezbatere, un teatru-document.

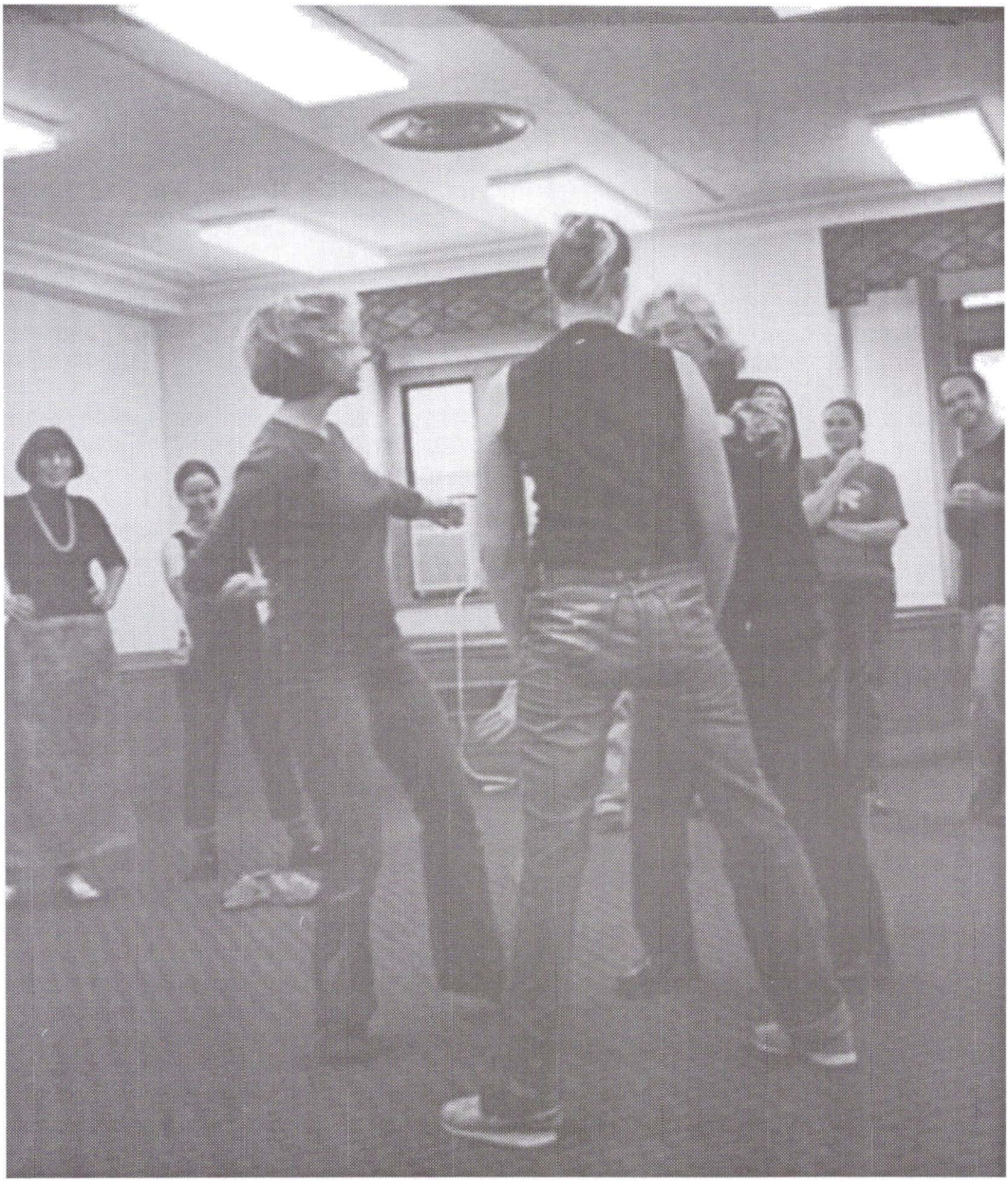
Fiecare persoană se poate exprima, chiar dacă nu are o formație artistică. „oricine poate face teatru, nu numai actorii. Fiecare rol este atât pentru actori, cât și pentru neactori. Produsul nu este o operă de artă, dar este o operă activă și colectivă, menită să țină trează memoria și conștiința grupului.

Efervescența revoluționară specifică Americii de Sud l-a influențat, fără doar și poate, pe Augusto Boal. Din deceniul al VIII-lea însă, a început să monteze spectacole în spații teatrale specifice, consacrându-se în exclusivitate regiei.

AUGUSTO BOAL ȘI „TEATRUL OPRESAȚILOR"

Boal își cristalizează ideile în *„Teatrul opresiunii",* în 1985, unde spune că miezul „teatrului opresiunii" (TOTO) este să folosești teatrul, definit în linii generale, pentru a identifica situații de opresiune – exterioară și interioară – și practici de a le învinge.

Piesele din 1992 pentru actori și neactori, denumite, nici mai mult nici mai puțin, *Biblia lui Boal,* încep cu exerciții care dezvoltă abilitatea participantului de a se lega de cineva (în sensul de a reprezenta situații de putere și lipsa de putere). Această abilitate creată este direcționată înspre câteva moduri de interpretare, numite *teatrul-invizibil, teatrul-imagine* și *teatrul-forum.* (Deși sunt înșiruite ca forme separate, ele pot fi cu greu separate chiar în timpul unei aplicații în spiritul metodei lui Boal). Aceste considerații, în general, lucrează asupra situațiilor de confruntare exterioară cu opresiunea și asupra practicilor prin care se pot schimba.Aceste afirmații sunt valabile pentru spațiul american. Dar, mai târziu, după ce s-a limitat la Europa, a extins procedeul TOTO la cercetarea opresiunii interioare, care, în cele din urmă, a devenit cunoscută sub numele de „minte de polițist", „curcubeul dorințelor". Din 1992, Boal a fost ales membru al Parlamentului Braziliei și a folosit tehnicile TOTO pentru a lucra cu alegătorii proiectului de constituție „în care cetățenii fac legea prin organul legislativ". El și-a explicat munca astfel: „Hamlet spune în celebrul său discurs actorilor că teatrul este o oglindă în care putem vedea adevărata imagine a firii, a realității. Vreau să pătrund în această oglindă ca să transform imaginea pe care am văzut-o în ea și să o readuc, astfel transformată, înapoi în real: să realizez imaginea dorinței mele. Vreau să fac posibil ca, în *Teatrul-forum,* spectatorii să transgreseze, să rupă convențiile, să intre în oglinda unei ficțiuni teatrale, să repete formele luptei și să se întoarcă la realitate cu imaginile dorințelor lor".



TEATRUL ÎN ÎNCHISOARE

APLICAȚII

Maria-Beatriz Joyce, un voluntar extrem de influent, care a încercat să aplice teoriile lui Boal în Marea Britanie. Ni s-a oferit oportunitatea de a vedea cum se poate lucra la închisoare cu un grup de bărbați care au intrat într-un program numit „creștem împreună". Joyce, un ministru care s-a implicat în munca socială de justiție zeci de ani, a ajutat la alcătuirea și desfășurarea programului „creștem

împreună", care s-a bazat pe cartea lui Boal *Casele vindecării* și a fost dedicat predării „gradului de instrucție emoțional".

După un lung proces de dezbateri (bărbații erau în program de 2–3 ani), bărbații s-au confruntat cu multe probleme izvorâte din crimele lor, inclusiv mânia, violența, mărturisirea, regretul, explicația, reintegrarea.

Programul nu numai ca i-a ajutat să facă față dezicerii de propriile acțiuni, dar i-a ajutat să înfrunte cu bine chiar și umilința vieții în închisoare, fără recurgerea la mânie sau resemnare. Joyce s-a gândit că ar putea fi folositor pentru bărbați dacă ar avea o șansă dându-le ceva de lucru în teatru și dacă ne-ar fi invitat să luăm parte la „creștem împreună". (Sigur că a trebuit să „împacheteze" oarecum programul ca să treacă de gardieni – nu au putut spune de la bun început că vor să lucreze cu deținuții într-un mod practic pentru ca ei să reziste opresiunii. Oficialitățile corecționale fiind reticente la acest tip de acțiuni, în ciuda agreării programului de către guvern).

La prima vizită nu știau la ce să se aștepte. Se aflau într-o sală rece, toate obiectele metalice le-au fost luate și puse într-un dulap, pentru a cărui cheie au plătit 25 de cenți, în timp ce ofițerii din spatele plexiglasului le-au examinat lucrarea științifică. „Mai erau și alți ofițeri cu noi în încăpere, toți cu diverse misiuni – zgomotul era redus la minimum. Apoi, ușa electrică s-a deschis și noi am mărșăluit în «capcană» – foaierul între lumile dinăuntru și de afară." – notează autorii programului în fișa de evaluare.

„Acolo, continuă ei, am fost marcați cu o cerneală invizibilă și îndreptați să mergem către un detector de metale, unde, în centru, ne-am rotit pentru a fi scanați din toate părțile. Unul dintre noi – de data aceasta ales aleator – a fost cercetat până la piele, ceea ce s-a întâmplat într-o încăpere mică, fără ferestre. Numai după aceea, când am fost reduși la versiunea lor, am fost curățați, notați și duși către două «capcane», în care am fost încercuiți de cei dinăuntru.

Încă un punct de control, apoi o încăpere, unde șaisprezece bărbați – de toate vârstele, toate înfățișările, toate culorile – stăteau într-un cerc pe scaune de plastic, așteptând. Al doilea cerc – adevăratul cerc. Și pe urmă a început munca la cel mai bun teatru pe care am avut onoarea să-l facem".

Dincolo de partea literară a acestor mărturii, concluzia programului a fost explicită. Toți participanții au reușit, prin practica teatrală, să se elibereze de opresiune. În felul acesta, nu numai suportarea pedepsei devine mai usoară, dar și indepărtarea de violențe, înțelegerea și depășirea unor situații conflictuale, autocontrolul au putut fi realizate prin această metodă.

LUCRÂND CU DEȚINUȚII

Partea întâi

„S-ar putea aduce multe elogii fiecărui om pe care l-am cunoscut, dar vom încerca, în schimb, să prindem ceva din chintesența lor. Da, cei despre care vorbim sunt «criminali», câțiva dintre ei au comis crime odioase. Da, sunt «prizonieri», supuși unui sistem corecțional ce nu are un interes real în a-i corecta (acest program și toate programele din închisoare sunt complet voluntare – statul *britanic* nu alocă resurse pentru educare și reabilitare). Cu excepția faptului că sunt cei mai încântători și mai abili escroci care au pus piciorul pe pământ, autorii proiectului i-au găsit de asemenea generoși și afectuoși și, în termenii muncii teatrale, deschiși, implicați și conectați perfect cu țăria lor. În ciuda – sau probabil din cauza – detenției, ei vin în această activitate cu o forță pe care multi instructori, și uneori chiar studenți prea detașați ar invidia-o. Pe scurt, ei sunt încă oameni,

oricât ar încerca societatea să ne spună altceva despre ei. «Criminalitatea» lor nu le limitează sau anulează umanitatea.

Lucrul cu ei în timpul anului s-a realizat practic în trei părți: 1) familiarizarea lor cu Boal și cu tehnicile lui; 2) lucrul îndeosebi cu *Teatrul-Forum;* 3) lucrul sub formă «Cu minte de polițist».

În partea I s-a lucrat mult cu ei la imagine și puterea ei de a evoca emoția și răspunsul. Mare parte din munca pregătitoare a lui Boal cu actorii este «pre-cuvântul» (înaintea exprimării verbale), aceasta pentru a investiga cum «instrumentul» corpului redă puterea și lipsa de putere, chiar înaintea unui cuvânt de comandă sau de insultă. Deocamdată, într-unul dintre jocurile lor – «Imaginea Opresorului» – participanții își aleg perechea, devin *A* și *B*. Fiecare se gândește la o întâmplare în care cineva l-a făcut să se simtă fără putere și, cu aceasta întâmplare în minte, fiecare persoană se pune pe sine în locul opresorului. Apoi, *A,* folosindu-și numai ochii, va încerca să-l facă pe *B* să simtă lipsa de putere pe care *A* a simțit-o în acea întâmplare, iar *B* trebuie să spună cât mai adevarat cu putință, folosindu-și doar propriii ochi, ce vede în ochii lui *A*. Apoi, «jokerul» (termenul lui Boal pentru mediator, sau, așa cum îl numește însuși Boal, «cel care îngreunează lucrurile») va spune: «Acum, include fața), iar *A* își va folosi toată fața în efortul de a exclude puterea care a cauzat lipsa de putere și *B* răspunde cu ochii săi și cu toată fața. Jokerul va spune apoi să adauge un balans al capului, apoi al umerilor, apoi brațele și partea de jos a corpului, apoi întregul corp (în timp ce rămân pe loc), apoi deplasându-se și adăugând un sunet și numai la sfârșit adăugând cuvinte. După câteva momente, exercițiul este oprit și perechea întoarce procedeul.

Efectele acestui joc sunt puternice – mulți dintre cei de ambele părți, puternici sau lipsiți de putere, se vor detașa de imaginile taților, ale celor care i-au abuzat, ale antrenorilor și ale altor asemenea care apar brusc în scenă. În expunerea care urmează ei înțeleg clar ceea ce Boal spune: «nu este nevoie de cuvinte pentru a pune la respect pe cineva». Imaginile, posturile, o privire fixă – o pot face la fel de bine. Și astfel, ei înțeleg, așa cum le-am explicat, că jocul are ca scop să-i facă receptivi la conectarea cu alți actori pe scenă, într-o piesă, această informație și intenție se difuzează prin felul cum cineva își modelează corpul și astfel ei trebuie să fie atenți la asta, adică să reacționeze".

Au jucat, de asemenea, multe jocuri doar pentru amuzament și încălzire, ca *Bomb and Shield* (Bomba și apărătoarea) și *Colombian Hypnosis* (Hipnoza columbiană – droguri), doar pentru a-i învăța cum să modeleze spațiul spre a se conecta cu alți oameni. Autorii ne spun, nu fără umor, „...am avut o distracție ca în copilărie cu acești bărbați, presupuși criminali înverșunați, scursura societății, rostogolindu-ne pe podea, scoțând sunete de animale, cărând greutăți invizibile și alte acte asemenea pe care le fac neghiobii." În astfel de momente de dezlănțuire, așa cum a intenționat Boal, toate categoriile și judecățile au trecut de aceeași parte, astfel încât putem intra în atelierul acestui teatru cu umanitatea noastră, în văzul tuturor.

Ei au extins acest atelier, „Imaginea-putere", în câteva feluri, de obicei, punându-i să facă sculpturi, folosind subiecte la alegerea lor: injustiția, invizibilitatea, rasism, demnitate. În aceste exerciții mult mai formale, ei progresează cu alegeri din domeniul artei tatuajului, lucruri pe care nici unul dintre oamenii obișnuiți, presupuși „oameni de teatru", nu s-ar fi gândit vreodată. În ultima ședință, înainte de o vacanță de vară, ei au fost întrebați, la finalul exercițiului, ce ar vrea să-și spună unul altuia, ceva ce ar putea să ia cu ei peste vară și să îi ajute să se reunească. Ei puteau folosi orice imagine și trebuiau să asocieze un cuvânt imaginii lor, dacă pot. Un timp scurt de gândire, apoi tribuna s-a deschis și acești

șaisprezece bărbați, unul câte unul, încet și deliberat, au conceput un cadou pentru fiecare și pentru „oamenii de teatru" în cuvinte simple; aerul a rămas impregnat cu „pace" și „aducere-aminte", așa cum le-a îmbinat fiecare, lăsând spațiul din jurul lor încordat și emoționant.

Partea a doua

Când s-au reunit, după pauza de vară, deținuții au fost aduși în *teatrul-forum,* metoda lui Boal de a folosi teatrul pentru a repeta posibile aspecte legate de opresiune. Imaginea a lucrat în partea întâi și erau „instantanee"; *teatrul-forum* transforma instantaneele în film, în mișcare. *Teatrul-forum* asigura o urmare firească a ceea ce noi am început cu ei.

În teatrul-forum, un grup de „actori" ajung, în mod cooperanți, la o poveste despre opresiune. Povestea nu trebuie să fie neapărat o „mare" poveste. O poveste despre un frate și o soră care sunt tratați diferit atunci când vor să facă ceva în afara casei – băiatul poate merge afară de unul singur, dar fața trebuie să aibă o însoțitoare – ar constitui un subiect perfect.

„Actorii «repetă» apoi povestea într-o piesă – fără manuscris (scenariu), ei ajung la scene, dialoguri, acțiuni și așa mai departe, toți devin cooperanți. Singura condiție este ca piesa să aibă clar un protagonist – unul care este oprimat – și cei care i se opun – opresorii. «Jokerul» îi ajuta să se modeleze și să se canalizeze și, dacă actorii sunt dezorientați, le poate oferi un «mod de repetiție» care să-i ajute să se orienteze – rostindu-și rolurile mai repede sau mai încet, făcând orice fel de pantomimă și altele asemenea. Apoi, când scena este «aranjată», actorii pot interpreta piesa pentru public.

Acum, în teatrul-forum al lui Boal, cei din «public» nu sunt tocmai spectatori, nu niște ascultători, așa cum sugereaza cuvântul. Boal numește audiența *„spect-actori"* (o glumă evidentă a cuvântului „spectator"), deoarece ei au un important rol „activ" în acțiune. Așa cum spune Boal, intenția teatrului-forum este „de a transforma spectatorul într-un protagonist al acțiunii teatrale și, prin această transformare, să încerci să schimbi societatea mai bine decât limitându-te să o interpretezi.».

După ce actorii au prezentat o dată o scenă, ei o repetă. Însă în timpul acestei a două prezentări, orice spect-actor poate striga «stop!» și să ia locul protagonistului. Scena continuă apoi cu noul protagonist, care aduce o «soluție» pe care a forțat-o spre o nouă concluzie. Deși rivalii (cei care se opun protagonistului), așa cum Boal atrage atenția, sunt forte conservatoare, treaba lor este să asigure sfârșitul scenei în felul în care el a fost presupus să se sfârșească, așa cum era la repetiții. Ei încearcă să slăbească, să abată, să șovăie provocarea inițiată de noul protagonist. Protagonistul trebuie să joace jocul fără limite. «Soluția» pusă în fața noastră nu poate fi magică sau complet desprinsă de acțiunea în desfășurare; ea trebuie să se ivească, în mod firesc, din situația dată. Și dacă soluția noului protagonist nu funcționează, orice *spect-actor* poate striga «stop!» din nou și poate încerca ceva nou, iar protagonistul aflat pe scenă trebuie să lase loc noului protagonist. Acest proces poate dura atâta timp cât vor *spect-actorii* și actorii; Boal descrie interpretări care durează ore și ore.

Intențiile lui Boal sunt clare în ce privește teatrul-forum și mai clare în ce privește aspectele teatrului oprimaților: ceea ce se întâmplă pe scenă, în siguranța teatrului, poate deveni ceea ce el numește «o repetiție pregătită» de a face reale schimbări în viața reală; dar, în același timp, *spect-actorii* și actorii care părăsesc teatrul la sfârșitul zilei pot concepe abordări noi în contactul cu condiția lor opresivă și pot folosi aceste idei noi ca pe o scânteie în a meșteșugi strategii curente pentru a se elibera.

În inchisoare, actorii și regizorii trec prin întregul proces de pregătire, repetiție și interpretare. Mai întâi, aleg grupurile în funcție de temele pe care ei simt că e important să le abordeze; în al doilea rând, ei decid ce este rasismul și statutul deținuților pentru majoritatea populației. Apoi sunt impărțiți (întregul grup de șaisprezece) în două mici grupuri de opt și dau fiecărui grup una dintre teme. Apoi, fiecare grup de opt se aranjează doi câte doi și, în duetul lor, își spun unul altuia o poveste din propria viață, o întâmplare legată de opresiune, care să corespundă temei. Apoi, încă perechi, trebuie să combine elementele celor două povești într-o a treia poveste, ce nu aparține nici unuia dintre cei doi, dar care provine din experiențele lor combinate. Două perechi devin un cvartet, își unesc cele două «proiecte» într-o altă poveste combinată; și, în final, toți opt iau aceste două «proiecte» și le redefinesc într-o singură poveste care are bucăți din experiența fiecăruia, dar aparține grupului ca un subiect de echipă.

Pe urmă i-au coborât de pe scaunele lor și au oprit repetiția, în care ei au meșteșugit întreg dialogul și narațiunea. Apoi, fiecare grup a făcut o «repetiție generală» în fața altui grup, pe funcție de critici, după care s-a întors în procesul de repetiție cu acele critici, pentru a îmbunătăți piesa. Ei manifestă naturalețe, în acest proces, tot ceea ce denotă o reală afinitate pentru munca pe scenă: sunt un grup extrovertit de tipi care încearcă din răsputeri să se concentreze, acționează ca propriii lor «jokeri», vin cu soluții inteligente când se ivesc dificultăți sau finaluri moarte, nu au inhibiții în a face orice rol (un bărbat a trebuit să joace în rolul soției altui bărbat și nici unul dintre ei nu a arătat nici cea mai mică ezitare în a-și pune aceste măști). Și, în cele din urmă, chiar interpretările, în care fiecare *spect-actor* sare pe scenă în locul protagonistului, împing limitele soluției disponibile până când totul ia calea celei mai mari libertăți care poate exista.

Trebuie să dăm un exemplu pentru a demonstra întregul proces. În piesa invizibilității deținuților existao scenă în care trei bărbați (deținuți) erau "dați în judecată». Pe cât de original proiectată, scena era complet degradantă: prizonierii sunt luați la rost, insultați, minimalizați. Dar diverșii *spect-actori* care au sărit pe scenă au găsit modalități de a rezista tiraniei autorității, fără să-și mai provoace alte necazuri în plus – printr-o răsturnare a frazei, o coloană vertebrală într-o oarecare măsură mai dreaptă, un răspuns neașteptat. În felul acesta, ei au găsit modalități de a-și menține demnitatea într-un loc în care nu li se dădea nici o opțiune pentru asta. În termenii lui Boal, ei au fost capabili să folosească teatrul pentru a repeta o soluție la o situație opresivă. Nu există nici o garanție ce ar putea funcționa în viața «reală»; dar actul repetiției schimbă oamenii care îndeplinesc acel act și această schimbare poate fi purtată de acum înainte în lume ca un germene.

Această zi s-a sfârșit într-o notă înaltă și profundă. Pe scurt, toată lumea a fost adusă acolo unde teatrul pe viu ne poate duce uneori, unde ego-ul se detașează și, ceea ce numim umanitatea noastră sau esența noastră sau cei mai buni soli ai noștri constă într-un scop ușor și afectuos, fără cenzură, fără umbră, în comun, în comuniune. În teatru nu am găsit numai o soluție momentană la fiecare dintre povești; în teatru am găsit, de asemenea, o soluție momentană la perspectivele și temerile noastre. Aceasta este, în ultimă instanță, ceea ce Boal vrea să realizeze cu teatrul său: să distrugă barierele pentru a realiza adevărate legături".

Partea a treia

Munca incipientă a lui Boal în America de Sud a fost adesea făcută sub spectrul unor condiții represive. Când el a venit în Europa mai mult sau mai puțin exilat, a găsit aici un adevarat *puzzle*. În țări definite ca democratice și cu sisteme

nerepresive, oamenii sufereau totuşi diferite tipuri de tortură şi constrângeri, ajungând la rate înalte ale comportamentului autodistructiv, deşi înconjuraţi de condiţii de bunăstare.

Din această observaţie iniţială, el a dezvoltat o modalitate de a îmbunătăţi TOTO cu privire la „cu minte de poliţişti" şi „curcubeul dorinţelor", în care fiecare dintre noi trebuie să împiedice comiterea unui lucru, pe care, în mod obiectiv, avem oportunitatea şi deprinderea necesară să o facem. „Cu minte de poliţişti" (ironia denumirii nu a fost pierdută printre deţinuţi) a devenit următoarea aventură de teatru.

Organizarea unei poveşti cu „poliţişti", precum toate atelierele lui Boal, trece printr-un proces de scoatere a evenimentului din învelişul său. Povestea, care este decisă de comun acord de aceşti bărbaţi, implică o întâmplare în care protagonistul a fost împiedicat să facă ceva ce el vroia să facă. Unul dintre realizatorii proiectului dădea exemplul unei poveşti ce i-a spus-o un prieten. Prietenul său, un negru, nu putea să-şi croiască drum printr-un grup de patru albi care stăteau lângă uşa unui metrou, cu toate că ei nu păreau a juca un rol obstrucţionist, iar el nu avea nici un motiv să creadă că ei nu s-ar da la o parte din calea sa. Ceva l-a împiedicat să treacă printre ei, iar el a aşteptat până când următorul tren s-a oprit pentru a coborî, cu toate că nu era staţia sa.

O dată ce povestea este gata, ea este interpretată/improvizată: aceasta este imaginea „realităţii". Apoi, actorul care interpretează rolul protagonistului – unul incapabil de a lua decizii şi a le aplica – alege membrii publicului pentru a fi „sticleţii/ poliţiştii" săi. Acestea sunt vocile pe care actorul le recunoaşte ca fiind acelea din capul său care nu i-au permis ca acţiunea să aibă loc. El le-a denumit şi le-a plasat la o distanţă relativă de el însuşi, ca o modalitate de a reprezenta „greutatea" pe care o au: mai multe voci mai puternice sunt mai apropiate şi aşa mai departe.

Cei din public pot de asemenea să sugereze alte voci posibile. Ei vin şi se prezintă, iar protagonistul poate să păstreze oricare dintre vocile pe care le găseşte ca fiind relevante (sau nici una, dacă el este mulţumit cu ceea ce el însuşi a ales). Odată ce „politiştii/sticleţii" sunt selectaţi, ei vin cu „manuscrisele" despre cine sunt ei – în esenţă o utilizare de cuvinte într-o lume exterioară pe care protagonistul o aude în mintea sa. Apoi, cu manuscrisele/scenariile poliţiştilor/sticleţilor pregătite, diverşi *spect-actori,* printr-o serie de comenzi date de jocker, devin „anticorpii" pentru politişti, venind cu contrareplici la replicile politiştilor. Din procesul de dialogare între cele două scenarii reies căile prin care poliţiştii/sticleţii pot fi expediaţi, neutralizaţi sau transformaţi în aliaţi, în funcţie de ceea ce protagonistul încearcă să realizeze.

Exerciţiile cu poliţiştii s-au făcut de două ori, a două oară mult mai intens, deoarece implicau un fapt simplu care s-a întâmplat, în fiecare zi, în viaţa lor. Unul dintre ei, care a devenit protagonistul, a povestit despre un incident care s-a petrecut în curte atunci când el vorbea cu o persoană şi o altă persoană i-a vizitat. Protagonistul nu dorea prezenţa acestei a doua persoane, care avea un anumit statut în curte, pentru că se uita de sus la el cum îi vorbea primei persoane. Astfel, protagonistul a abandonat, în mod simplu, prima persoană pentru a merge să-i vorbească celei de-a doua – pe scurt, nu a rezistat unei duble presiuni, chiar dacă el dorea să stea cu prima persoană, deoarece îi prefera compania. (În mod aparent, acest gen de situaţie, nu tocmai importantă, se întâmplă în fiecare zi în închisoare şi este unul dintre ghimpii care, deşi minor, provoacă o permanentă şi majoră iritaţie.)

Apoi protagonistul şi-a ales vocile. În mod interesant, el şi-a stabilit doi „prieteni", unul foarte speriat şi unul foarte agresiv, ca un gen de stele binare, două

stele orbitând una în jurul celeilalte și împreună în jurul unui punct gravitațional de teamă și violență. Un alt „prieten" era un un „bărbat solid" (argou folosit pentru un gen de aristocrat din închisoare) și, în final, unchiul său. Apoi au trecut la examinarea tuturor manuscriselor (fasciculelor) și scenariilor și au terminat cu o ședința foarte energic dezbătută și incomodă. Dar asta se întâmpla într-o ședință informativă în care elementele revelației se adunau. Precum Boal intenționa, sursa soluției pentru „cu minte de sticleți/polițiști" nu este găsită nici în exilarea polițiștilor, nici în recrutarea în egală măsură a „anticorpilor" puternici (care ar putea, fără mari probleme, să se transforme în proprii lor polițiști-sticleți). În schimb, dialogul între polițiști și anticorpi deținea cheile necesare protagonistului. O dată în plus, actorii care jucau rolul polițiștilor și anticorpilor au observat că, în timp ce ei dialogau pentru protagonist, au inceput să vina cu căi de rezolvare pentru esența problemei, deoarece, prin intermediul unui proces de dialogare, ei erau capabili să se mute imaginativ în spațiul emoțional al „altora".

Și acest aspect este un element fundamental al atelierului „polițiștii/sticleții" al lui Boal: asupritorii imaginari sunt mutați din pozițiile lor de putere atunci când protagonistul, prin intermediul instituției (organizației), poate să se plaseze în ipostaza de forță a asupritorului (despotului/tiranului) și să vadă lumea din acest unghi. Prin împărtășirea poziției (locului), mai degrabă decât prin plasarea într-o opoziție ineficientă cu ea, protagonistul poate apoi să interpreteze replicile la scenariile (manuscrisele) polițiștilor/sticleților. Și, deoarece este crucial în lucrarea lui Boal a vedea lumea din poziția avantajoasă a „altuia" este întotdeauna o modalitate de a nega tentația de dezumanizare cu scopul de a controla.

Ei au terminat această ședință cu unul dintre cele mai mișcătoare cadouri care au fost primite vreodată. Unul dintre bărbați a despăturit un petic dreptunghiular de hârtie și din el a recitat o binecuvântare de Ziua Recunoștinței pe care ei au selectat-o și în care se menționează aspecte precum aducerea de mulțumiri și grijă reciprocă. Într-un loc renumit pentru lipsa de afecțiune, cu toții au ieșit din „pielea" lor și, pentru un moment, s-au alăturat spiritelor, nici unul dintre ei în mod clar, dar simplu și fără să ascundă acest lucru.

Nu oricine are chemare pentru atelierul lui Boal. Mulți oameni de teatru, care în mod politicos îl aprobau atunci când Boal le vorbea despre această manieră de lucru, dar și unii care nu l-au aprobat niciodată afirmă că teatrul și politica nu numai că nu se amestecă, ci nici nu ar trebui amestecate. Dar adepții lui Boal, autorii acestui experiment în puscăriile britanice au declarat". Am experimentat ceea ce simțim că este teatrul cu adevărat – nu o mașinărie a „industriei", ci acel loc sacru pe care noi cu toții îl numim teatru și care ne protejează, care scoate ceea ce este mai bun din noi (chiar și când noi suntem jalnici) și produsul este la superlativ." Și tot ei continuă în evaluarea proiectului lor: „nici un dubiu, ceea ce oferă un impuls suplimentar caracterului de urgență al lucrării și delimitării muncii pe care noi o facem este poziționarea «scenei» noastre în pântecele fiarei, ca să spunem așa. Și «actorii» noștri nu sunt oameni care, la sfârșitul zilei, să meargă acasă și să-și verifice mesajele, să stabilească o nouă audiție și să se agite cu ea așa cum au ei de gând și cum se face în lumea afacerilor. Ei ocupă cea mai de jos și cea mai defăimătoare treaptă a societății noastre, marcată pentru totdeauna ca imperfectă. Ei își aduc starea tensionată a vieții lor foarte ancorate în prezent de-a dreptul în munca pe care noi le-o dăm."

Pentru a fi siguri, o parte din entuziasmul lor pentru ceea ce noi am oferit a venit în mod simplu de la șansa de a face ceva nou care să iasă din cotidian. Dar ei, de asemenea, au introdus acest proces, deja angajat în propria lor versiune a „teatrului opresiunii" în închisoare, ea însăși interpretată ca o rezistență sau o

răbdare izolată sau orice altceva care ar putea să-i ajute pe ei să mențină unele sensuri ale propriei demnități și umanități. Ceea ce li s-a oferit acestor oameni a fost o modalitate pentru ca ei să ia aceste „scenarii" incipiente și mohorâte și să le ofere aer, lumină și o audiție. Nu li s-a dat cu adevarat ceva complet nou; a fost creat doar un nou vocabular disponibil și au fost marcate căile pe care ei le pot urma în timp ce se ridică la suprafață.

„Acest lucru nu înseamnă că noi «i-am salvat» pe ei sau că Boal i-a salvat. Mult înainte ca noi să fi ajuns acolo, acești bărbați au fost în excursii particulare cu scopul de a-și găsi propria izbăvire onestă și a se reabilita pentru ceea ce ei au făcut. Chiar dacă societatea în majoritate nu va crede în mod real că cineva care a omorât pe altcineva poate fi suficient recuperat pentru a fi reacceptat în societatea umană, acești oameni cred că vor găsi modalitățile prin care să se împace cu ei înșiși. Și cu aceia pe care ei i-au rănit. Ceea ce noi am făcut atunci când l-am adus pe Boal a fost de a le oferi altă unealtă simplă pentru ei spre a se transforma pe sine în ființe umane."

Interesant este, însă, că deși unii dintre acești bărbați au făcut lucruri groaznice, ei nu au încetat să fie ființe umane. Și asta, chiar dacă evaluarea mentalității lor triumfătoare privind legea-și-ordinea îi reduce la zero. În condițiile de opresiune din închisoare, munca echipei lui Boal le-a oferit câteva ore de bună dispoziție și îi poate ajuta să continue să-și calibreze viețile în așa fel, încât să poată găsi o modalitate de a fi umani și de a rămâne raționali și normali. Încă o dată, acest lucru nu înseamnă a nega ceea ce ei au făcut, dar poate fi recunoașterea faptului că ei nu sunt ceea ce au făcut.

Acest experiment ne demonstrează că, preluând metoda lui Augusto Boal, teatrul poate fi folosit cu scopul de a face teritoriul nostru comun de existență mai puțin crud, mai tolerant, și, în ultimă instanță, mai liber și mai corect.

Fragment din lucrarea de doctorat *Teatrul și societatea,*
Coordonator științific: prof. univ. dr. Ileana Berlogea,
prof. univ. dr. Mihaela Tonitza Iordache

Augusto BOAL și colaboratorii săi.

DOSAR

Ada Maria ICHIM

Succintă panoramă a teatrului lituanian

După patru ani de stat pe teritoriul Marii Britanii, singurul spectacol de care îmi amintesc cu interes și plăcere intelectuală, *Hamlet* de W. Shakespeare, este cel al unei companii de teatru din ...Lituania, spectacol aparținând regizorului Eimuntas Nekrosius. Am încercat să aflu mai multe despre acești vecini nu prea apropiați geografic, dar a căror respirație dramatică m-a uimit și încântat, fiindu-mi familiară.

Ceea ce m-a atras la spectacolul lituanian, și anume multitudinea de straturi și sensuri, bogăția și simplitatea vizuală, prezența elementelor primare, nu apare întâmplător, ci este rezultatul unei bogate vieți teatrale care își are rădăcina istorică în folosirea teatrului ca instrument de conservare a identității naționale și, mai ales, a limbii sub ocupația rusă începută la finele secolului XIX, după cum explică în articolul său *Teatrul lituanian în ultimii zece ani / Regie, actorie, și noi forme de expresie* din mai 2001 teatrologul Ruta Skendeliene. Pe atunci limba lituaniană scrisă, precum și orice alte forme de activități culturale erau interzise. În aceea epocă, teatrul exista doar în ascuns, sub forma unor spectacole secrete, jucate, în general, la țară, în hambare sau șoproane. Spectatorii jurau pe toți sfinții să nu divulge unde au fost și ce au văzut, organizatorii își riscau existența, fiind persecutați sau chiar deportați în Siberia dacă erau descoperiți, așa încât, deși subiectele erau simple, comedii, tratând evenimente ale vieții de zi cu zi, spectacolele căpătau un caracter sacru. Așa se explică influența culturii populare în teatrul lituanian până în zilele noastre, care, deși include elemente ale problematicii contemporane, și-a păstrat rădăcinile arhaice. Pentru spectatorii acelor timpuri, teatrul nu era o formă de distracție, ci un act de rebeliune civilă, o formă de rezistență, iar reprezentațiile se caracterizau prin liniște și concentrare.

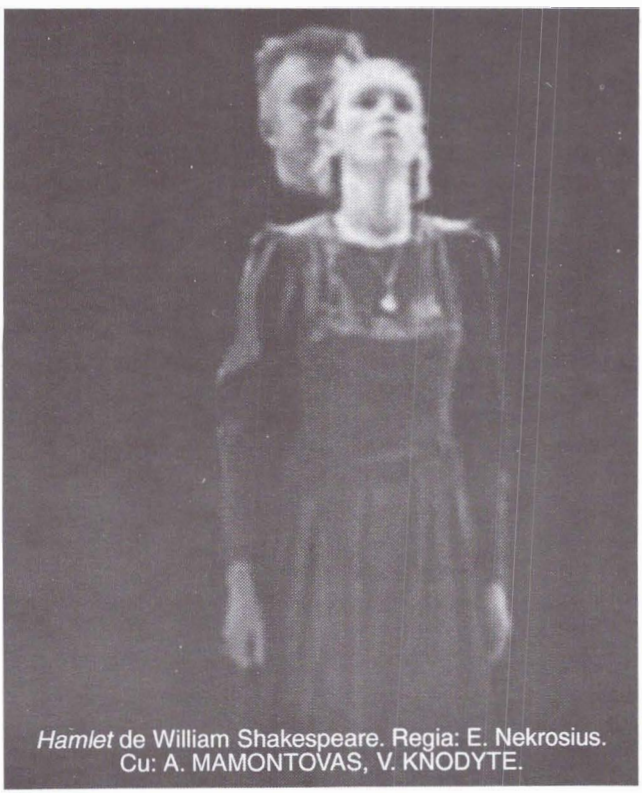
Caracterul și forma de rezistența activă s-au păstrat și sub ocupația sovietică dintre 1940–1980. Ca și în România comunistă, mesajul, purtător al adevărului, era ascuns în straturi din ce în ce mai adânci, îngropat în subtext, context vizual sau contrapunct sonor.

Totuși, teatrul lituanian a fost puternic influențat de școala de teatru rusă. Când în 1918 se înființează statul lituanian, ia naștere totodată primul teatru profesionist. După cum scrie Skendeliene: „toți membrii fondatori erau, mai mult sau mai puțin, legați de teatrul rus. Câțiva studiaseră la Moscova sau Sankt Petersburg, alții jucaseră în trupe rusesti. Legătura cu teatrul rus a devenit încă și mai puternică în timpul ocupației sovietice (1940–1980). În această perioadă, s-au pus fundamentele teatrului stanislavskian. Estetica stanislavskiană a dominat toate teatrele lituaniene, care au adoptat realismul social ca metodă creatoare de lucru. Școala de actorie era, de asemenea, subordonată acestei metode. Toți actorii acestei perioade jucau în stilul realismului psihologic (Școala de teatru «Jouzas Miltinis» din Panevezys fiind singura excepție, metodele utilizate, bazate pe improvizație, erau ale regizorului francez de avangardă Charles Dullin)." Ea remarcă în continuare: „O formă particulară de expresie teatrală s-a dezvoltat în paralel cu ideologia stilului oficial. Spiritul spectacolelor secrete din secolul XIX

s-a întors pe scenă. Din nou, teatrul a devenit un element vital al supraviețuirii nației. Într-o vreme a restricțiilor generalizate, multe subiecte erau interzise, doar în teatru mai fiind luate în discuție. Nu direct, însă, ci folosind un limbaj bazat pe un sistem metaforic complex, capabil să ascundă și, în același timp, să reveleze. În acest fel, se dezvoltă o comunicare bazată pe construirea unor conexiuni între vizual–acțiune–text. Într-un spectaol al metaforelor, teatrul vorbea despre anumite lucruri la nivel superficial, dar acorda sensuri complet diferite la un nivel mai profund, sensuri simțite și înțelese de spectatorul înțelept. Teatrul vorbea prin aluzii, semne și metafore. În Lituania socialistă, teatrul devenise o forță socială puternică. Teatrele erau pline; oamenii stăteau la coadă noaptea pentru bilete. Acceptând constrângerile realismului psihologic, teatrul lituanian și-a perfectat tehnica exprimării metaforice."

Ca și pentru România, 1990 a însemnat un an de recuceriri politice. Lituania, împreună cu celelalte republici baltice, Letonia și Estonia, își recapătă independența. Efectul asupra teatrului a fost semnificativ, pentru moment, și-a pierdut scopul, rațiunea de a exista. Subiectele interzise dispăruseră, iar societatea a lăsat sălile pustii și arta dramatică în criză.

Cei care au readus spectatorii în săli, fie ele și doar de studio, au fost câțiva regizori tineri, care au spart tiparele și și-au provocat publicul și cenzorii la o confruntare pe scenă. Simptomatic pentru starea de spirit a nației a fost astfel Gintaras Varnas și al său teatru politic de marionete „Sëpa" care re-crea într-un dulap împărțit în jumătate Kremlinul și Lituania, evenimentele fiind comentate de Îngerul păzitor și Jack Spintecătorul. Varnas lua în discuție, în cheie umoristică, subiecte încă tabu în Lituania lui 1990. Mai elaborat a apărut spectacolul bazat pe joc cu accente absurde al lui Oskaras Korsunovas: *Acolo pentru a fi aici*, după doi autori ruși uciși de stalinismul anilor interbelici, Korsunovas fiind alt regizor care, asemeni lui Varnas, a cucerit întâi publicul și apoi și-a obținut diploma.



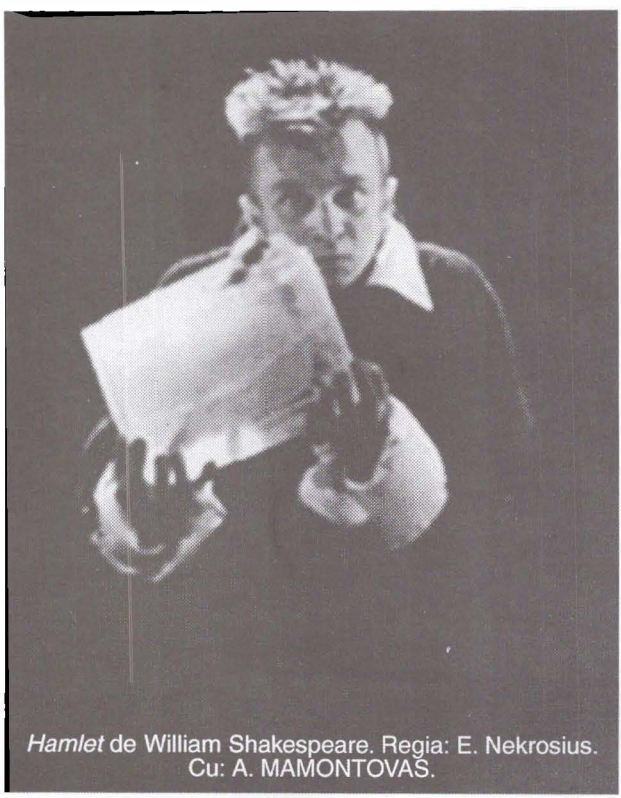
Hamlet de William Shakespeare. Regia: E. Nekrosius. Cu: A. MAMONTOVAS, V. KNODYTE.

Un salt creator important a fost înființarea în 1990 a primului departament de regie de teatru, sub îndrumarea lui J. Vaitkus, ca secție a Academiei de Muzică din Vilnius. Până atunci în Lituania nu a existat școală de regie, majoritatea directorilor de scenă din vechea generație făcându-și studiile în Rusia. Școala lui Vaitkus nu a educat numai regizori, ci și actori. Contribuția sa a determinat schimbări semnificative în stilul de joc, actorii absolvenți ai cursurilor sale își controlează complet trupurile și își construiesc pas cu pas rolurile.

În anii ce au urmat, o parte a teatrelor a rămas încă tributară realismului psihologic, dar noi forme de expresie, noi formule stilistice, voci puternic inovatoare, s-au manifestat pe scenele din Vilnius. Printre regizorii marcanți ai acestui nou val se numără, pe lângă cei mai sus menționați, cei aparținând generației care a debutat la mijlocul anilor '70 și s-a adăpostit între zidurile considerate sacre ale teatrului – Eimuntas Nekrosius (Teatrul Tineretului din Vilnius, „Meno Fortas„), Jonas Vaitkus (Teatrul Național, Teatrul Tineretului din Vilnius), Rimas Tuminas (Teatrul Național, Teatrul Mic din Vilnius).

Aceștia opun ideii unui teatru literar, dominat de text, larg răspândit în întreaga lume, limbajul polifonic al imaginii. Vorbind despre teatrul lituanian de până în 1990 (ca în multe țări prăbușirea imperiului sovietic a dat naștere unui „înainte" și „după"), Jonas Vaitkus povestește cum a urmat pașii lui Jonas Jurašas, care a emigrat în Vest în 1972, și care a pus în scenă spectacole devenite legendare. Jurašas era ca un matador fluturând o cârpă roșie în fața autorităților ultragiate. Călcând pe urmele sale, spectacolele lui Vaitkus, puse în scenă la același Teatru Academic din Kaunas, cercetează mecanismele imperiului răului și le opun personalității libere a artistului.

Teatrului limpede și demonstrativ al lui Vaitkus i se opun spectacolele lui Nekrosius, deschise multiplelor interpretări. Amândoi au debutat ca oponenți ai artei oficiale. Spectacol după spectacol, Vaitkus și Nekrosius au privit lumea și au observat-o de pe poziții complet diferite. Vaitkus a fost preocupat de personalități extraordinare, care își depășeau vârsta și vremurile, în timp ce eroul lui Nekrosius era mai degrabă un om obișnuit, ca „mine și vecinul meu". Într-un spectacol memorabil, *Pătratul*, dramatizare după povestirea cu același nume a scriitoarei ruse V. Ielieseieva (1980), povestea unui prizonier s-a transformat într-o mișcătoare metaforă despre viața în statul sovietic. Pentru Vaitkus, însă, roata istoriei se întoarce după cei puternici. De aceea, în afară de piese care iau în discuție „supraomul" (*Caligula* de Camus, 1983; *Richard II* de Shakespeare, 1985; *Golgota* după nuvela lui Cinghiz Aitmatov, 1987), Vaitkus a realizat și spectacole-viziuni despre artiști: *Pelerinul viselor*, de Eugenius Ignatavicius și J. Vaitkus, 1975, despre pictorul și muzicianul Mikalojus Konstantinas Ciurlionis; opera *Sturz – Pasărea verde* de Bronius Kutavicius și Sigitas Geda, 1984, despre poetul Stražda s. Pentru Nekrosius istoria se naște în orice sătuc (*O zi mai lungă decât veacul*, după Cinghiz Aitmatov, 1983). Pentru Vaitkus, personajele-simbol acționează într-un spațiu

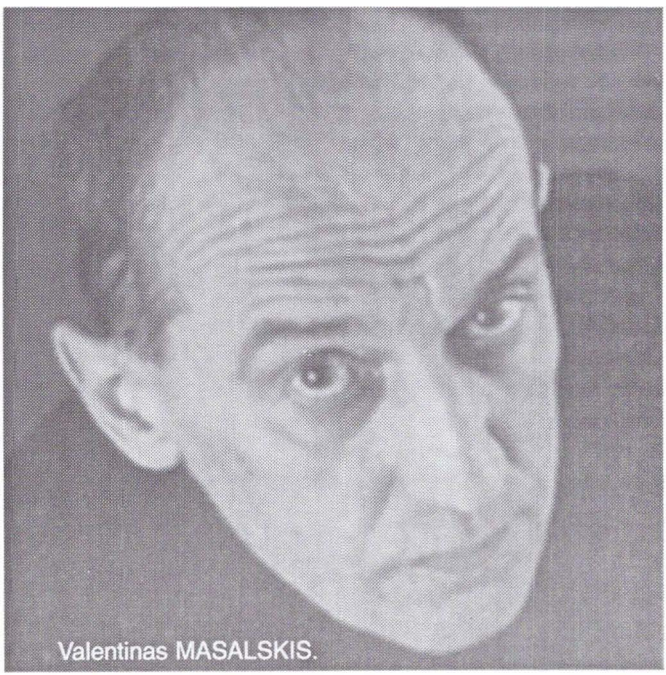


Hamlet de William Shakespeare. Regia: E. Nekrosius. Cu: A. MAMONTOVAS.

ezoteric, al simbolurilor și sunt generatoare de simbol. Pentru Nekrosius, obiecte ale cotidianului sunt transformate în metaforă polisemantică, ajungând până în cele mai profunde straturi arhaice. Eroii teatrului său – supraoameni sau martiri – își găsesc în moarte libertatea supremă. În teatrul lui Nekrosius, lumea de dincolo este parte integrantă a afacerilor acestei lumi. Astfel, în *Hamlet*-ul său, tatăl prințului Danemarcei apare în cele mai importante momente ale vieții fiului. Fantoma Tatălui îi oferă lui Hamlet o bucată de gheață în care se află pumnalul, cruzimea generează cruzime, iar în final, Fantoma deplânge soarta unicului său fiu pe care l-a înarmat și l-a trimis la luptă. Elementele spectacolului sunt gheața și focul, suflul rece al morții în ceafă și pasiunea distrugătoare a oamenilor.

„Să faci teatru e ca și cum ai construi o casă", spune cel de-al treilea membru al triadei olimpiene a teatrului lituanian – Rimas Tuminas. „Spectacolele lui Tuminas sunt o distracție plăcută. Stilul său a evoluat din teatrul de studio și aparține aceleiași «grupe sangvine» ca și Nekrosius. Tuminas a fost întotdeauna interesat de omul de pe stradă, care, când regizorul îl plasează într-un context mai amplu decât o cameră, dă naștere unor spectacole interesante – cu o lumină romantică, un umor blând, inocent jucăuș și totodată umbrit de tristețe. În multe dintre ultimele sale producții, Tuminas urmărește ideea că viața este un drum către moarte."

Teatrul lituanian este puternic și divers. Două generații de regizori lucrează din plin, și fiecare dintre aceste generații beneficiază de personalități remarcabile. Totuși, această perspectivă idilică se estompează dacă ne uităm la statistici. În Lituania, spectacolele lui Nekrosius au loc mai rar decât în turneele din străinătate, căci regizorul lucrează la o companie nonbugetară unde o reprezentație e prea costisitoare. S-ar putea crede că Teatrul Mic din Vilnius, compania con-dusă de Tuminas, o duce înfloritor datorită spectacolului *Măști*, care se joacă cu casa închisă și a câștigat multiple premii. Dar acest teatru, considerat de repertoriu, nu are decât două sau trei spectacole în curs și nu a mai avut o premieră de câțiva ani. Teatrul Academic Lituanian are de trei ori mai puține spectacole decât ar putea realiza, fie pentru că nu au nimic de arătat, fie pentru că, dacă au ce arăta nu se strâng destui spectatori. (E. Bajoreniene)


Valentinas MASALSKIS.

Scena lituaniană nu se bucură de o mișcare teatrală alternativă manifestă. Cel mai avangardist regizor este, în același timp, și cel mai cunoscut – Nekrosius, dacă definim ca avangardist pe cineva care lucrează pentru o instituție nonbugetară și cu fiecare spectacol uimește prin idei noi și surprinzătoare. E adevărat, acum câțiva ani, actori talentați au părăsit teatrele finanțate de stat. Unii au fost

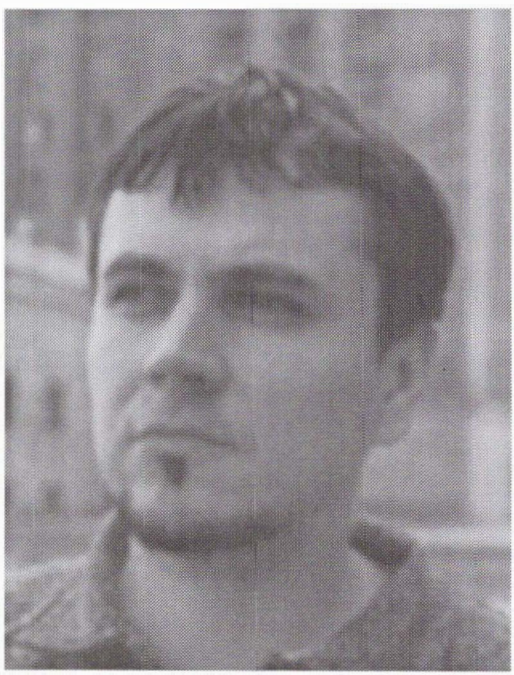
fascinați de ocazia de a lucra independent de regizori, alții au protestat împotriva teatrului rutinier sau a reformei teatrale neîmplinite (nici până acum). Acest val de idealiști naivi deveniți artiși independenți a produs câteva spectacole interesante care, însă, fără un sprijin solid, au dispărut la fel de rapid pe cât au apărut, și doar cei mai încăpățânați continuă să lucreze în afara teatrelor finanțate de stat. Unul dintre aceștia este actorul cu o gamă expresivă infintă, Valentinas Masalskis, fondatorul grupului „Menu samburis" („Convenția teatrală"), reunind artiști plastici, muzicieni și actori pentru proiecte comune. Alt exemplu este teatrul în aer liber „Miraklis" („Miracol") întemeiat de regizorul Vega Vaieiunaitë, care a atras atenția asupra lui la festivalul „Zilele Vilniusului '95" printr-un spectacol muzical cu marionete și artificii *Pro Memoria Sv. Stepono Street 7* pe ruinele casei de la aceeași adresă, în memoria foștilor locatari, iar în 1997 a produs un spectacol de păpuși cu foc pe apă, având la bază textul *Furtunii* lui Shakespeare, într-un parc din Vilnius, pe malul râului Vilnelë. În Šiauliai, cuplul de artiști, regizorul Audrone Bagatyryte și actorul Edmundas Leonavicius, realizează cu „Edmundas'Studio – 3" o serie de spectacole experimentale într-un singur personaj, bazate pe *Hamlet*-ul shakesperean, poezia Orientului Îndepărtat sau *Oedip rege* de Sofocle.

În opinia Elonei Bajoreniene, „teatrul lituanian poate fi în același timp dinamic, având dorința și potențialul schimbării, sau înțepenit în rutină, dezarticulat și cu un manageriat ineficient. Teatrul este ca viața noastră în general. Nekrosius numește acest timp: amurg."

Portrete de regizori

OSKAR KORSUNOVAS

Născut în 1969 la Vilnius; studii de regie, cu profesorul Jonas Vaitkus, 1989 – 1993. Din 1990, lucrează ca regizor al Teatrului Academic de Stat Lituanian (Vilnius). În 1999, își fondează propria companie teatrală Teatrul „Oskaras Korsunovas".

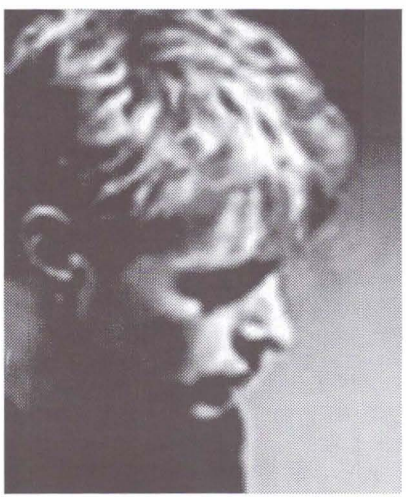


Debutează în 1990 cu *Acolo pentru a fi aici*, un spectacol care i-a adus faimă internațională, turnee și premii precum „Fringe Feast", premiul pentru spectacol alternativ, la Festivalul Internațional de la Edinburgh. Korsunovas își consolidează reputația de regizor al tinerei generații prin trilogia produsă între 1992– 1994 care cuprinde *Bătrâna 1* (1992), *Bătrâna 2* (1994) și musicalul *Bună Sonya Anul Nou* (1994) după scrierile lui Daniil Charms și Aleksandr Vedenski. Cei doi autori ruși erau reprezentații literaturii absurdului din anii '20–'30. Sub dictatura stalinistă, acest fapt i-a costat viața. Elona Bajoriniene explică în articolul său

despre teatrul lituanian, „Teatrul în amurg", succesul lui Korsunovas: „Nimic nu pare să îl apese; pe el teatrul îl atrage ca un joc, ca *Insuportabila uşurătate a fiinţei*, după cum spune Milan Kundera. Regizorul însuşi explică faptul că în spectacolele sale important este „să fii «aici şi acolo» simultan. Este o lume instabilă, un teren virgin, nemarcat, o iluzie optică şi acustică în care ceea ce este cu adevărat important şi real nu poate fi decât ghicit, nu este imediat recognoscibil şi vizibil. De exemplu, o bătrână balerină întâlnită accidental este însăşi Moartea."

În 1996, Korsunovas pune în scenă *P.S. dosar O.K.* a dramaturgului lituanian Sigistas Parulkis, titlul fiind un joc cu iniţialele regizorului şi ale autorului piesei, cu ideea de *post-scriptum* sau cu cuvântul OK. Duo-ul regizor–dramaturg a provocat reacţii puternice prin răspunsul controversat dat la eternele întrebări privind identitatea poporului lituanian, spectacolul lor fiind o acerbă analiză a societăţii lituaniene a momentului, luându-şi „libertatea de a revizui valorile sacre pentru Lituania timp de decenii, care au fost apărate cu sânge în ciocnirile cu trupele sovietice din 1991, şi aducând în prim plan conflictul dintre generaţii". *P.S. dosar O.K.*, în final, ajunge la povestea biblică a sacrificiului lui Avraam şi Isaac, dar de această dată rolurile sunt inversate, cel sacrificat fiind tatăl. „Autorii demitizează", comentează E. Bajoreniene, „o generaţie, cea a propriilor părinţi, cei care şi-au legitimizat şi justificat existenţa prin fluturarea drapelului naţional şi câştigarea independenţei la începutul decadei a zecea. Cuplul P.–K. se întreabă cine sunt părinţii tinerilor moderni – cel mai bun pilot din lume sau cel mai bun culegător de ciuperci, după cum li se spunea pe vremea Uniunii Sovietice? Sau poate acest «tată» este un torţionar KGB care acum lucrează ca paznic la şcoală şi este adeptul educaţiei cu «nuiaua de fier»? Care şi unde sunt valorile respectate şi preţuite de părinţi, în care tânăra generaţie să se mai poate încrede?".

În 1995, Korsunovas pune în scenă *Olandezul zburător* de Richard Wagner, dar adevăratul salt vine în 1998 cu *Roberto Zucco* de Bernard-Marie Koltes la Teatrul Lituanian de Stat, spectacol centrat pe existenţa unui tânăr şi care cedează esteticii populiste (Roberto Zucco este un skater pe role care evoluează pe muzica asurzitoare, de discotecă a lui Gintaras Sodeika). Comentând aceste spectacole, Bajoreniene afirmă: „nu sunt atât de împlinite şi complete ca trilogia repetată şi jucată în săli-studio. Trilogia avea publicul său, gata să renunţe la câteva beri pentru două ore la teatrul lui Korsunovas. Transferând teatrul său din *off* pe scena principală, Korsunovas şi-a pierdut în mod sigur o parte dintre fani, dar, totodată, a intrat într-o altă categorie – cea a «greilor» profesionişti."



La propria companie teatrală, produce atât *Cumpărături & Acuplări (Shopping and Fucking)* de M. Ravenhill'a, cât şi un Shakespeare – *Visul unei nopţi de vară*.

GINTARAS VARNAS

Născut în 1961; studii de teatru şi regie la Academia Lituaniană de Muzică 1992–1997. Fondator şi director artistic al Teatrului Politic de Marionete „Sëpa" până în 1992. Regizor de teatru şi spectacole de operă, turnee în Europa, Canada şi Statele Unite.

Varnas și-a câștigat faima cu ciclul de spectacole politice cu marionete numite *Cântec de leagăn pentru Revoluție* și *Nostalgii comuniste* la Teatrul „Sëpa". Cuvântul *sëpa (szopka)* e de origine poloneză și înseamnă dulap de lemn. În tradiția reprezentațiilor din târgurile medievale, regizorul și-a pus marionetele în această cutie împărțită în două, o parte Lituania, o parte Kremlinul, iar doi actori – Îngerul păzitor și Jack Spintecătorul – comentează evenimetele microcosmosului în care se confruntă păpuși reprezentând figuri politice, vii sau morți, Stalin, Gorbaciov, George Bush, Vytautas Landsbergis etc. Păpușile puteau vorbi mai liber despre subiecte interzise în mod oficial. „În timpul reprezentațiilor de la Sëpa", povestește E. Bajoreniene, „obrajii spectatorilor erau în flăcări de încântare și încordare. Era un moment unic în teatrul lituanian, un act civil și artistic de mare forță. Un gen de spectacol care putea veni doar din partea cuiva care nu are nimic de pierdut în afara propriului viitor. Luând în discuție starea societății, Varnas a lovit în plin."

În 1997, modernitatea eliberată de istorie se manifestă în provocarea aruncată de două spectacole-lectură regizate de Korsunovas și Varnas la Forumul internațional al teatrului *Punct de vedere schimbător* (*The Shifting Point*). Spectacolele-lectură propuse cu această ocazie au evoluat devenind *P.S. dosar O.K.* și, respectiv, *Public*. Bazat pe un text mai puțin cunoscut al lui Frederico García Lorca, Varnas utilizează un spațiu neconvențional pentru acest spectacol, plasându-și publicul în centrul scenei rotative a Teatrului Academic de Dramă din Vilnius, și explorează relația dintre teatru și publicul său de după 1990. Scena se rotește ca la călușei, în timp ce un regizor cu o mustață ca a lui Salvador Dali și actori nemachiați se învârt în jurul publicului. Această trupă stranie încearcă să pună în scenă un text suprarealist și se întrabă tot timpul dacă publicul va veni să îi vadă? Impresionant este finalul, când se ridică cortina și publicul rămâne privit critic de actorii „în civil", aflați în sală. Această schimbare de roluri între spectatori și actori, această confruntare plină de tensiune, această explorare reciprocă, marchează un moment important pentru teatrul lituanian. Punându-și publicul în lumina reflectoarelor, Varnas ia în discuție ideea că „teatrul așteaptă un nou public după masivele schimbări sociale survenite." (E. Bajoreniene)

În următorul spectacol, regizorul însuși îi primește pe spectatori într-un spațiu neobișnuit, podul clădirii vechi de 400 de ani a Universității din Vilnius. *Marele spectacol al lumii* de Calderon de la Barca a avut câteva reprezentații în cadrul proiectului *Observator*. Varnas nu s-a oprit din întâmplare la acest text, el își continuă mișcare începută la Teatrul „Sëpa„ cu „teatrul politic al lumii" și continuată cu textul lui Lorca, *După ce au trecut cinci ani*, în Sala Studio a Teatrului Academic de Dramă în 1993. Eroii alegorici ai lui Calderon, mediul romantic și vântul de primăvară șuierând prin găurile din acoperiș erau toate elemente ale spectacolului. Publicul aflat pe bănci de lemn proaspăt date la rindea era cucerit nu atât de misterele care re-creau imaginea lumii și a moravurilor naive, cât de însăși vraja teatrului. Ideea de teatralitate și utilizarea unui spațiu neconvențional pentru spectacol apare și în montarea din 1998 cu *Hedda Gabler,* de Ibsen, în holul principal al Teatrului Academic de Dramă din Kaunas, unde spectatorii erau primiți la intrare de o instalație plină de fotografii ale altor interprete celebre ale Heddei de-a lungul vremii. Varnas folosește lungimea holului ca un coridor pe care Hedda aleargă, antrenându-se continuu, într-un decor cu o paletă cromatică redusă la alb-negru, cu elemente de decor și recuzită minime (sifoanele folosite pentru a calma pasiunile protagoniștilor sau pentru a-i trezi in beție), construind imagini ce stăruie vii în memoria spectatorilor,

Jurate ONAITYTE în *Hedda Gabler* de Ibsen. Regia: G. Varmas.

precum cea descrisă de E. Bajoreniene: „Întors de la o petrecere, Lovborg rătăcește manuscrisul lucrării lui capitale, care cade în mâinile Heddei. Încet și ceremonios, aceasta înmoaie fiecare filă în alcool și acoperă podeaua cu ele ca și cum ar pava o potecă. Aprinde un chibrit și întreaga viață a lui Lovborg piere în flăcări albăstrui."

În reprezentațiile sale, Varnas se dovedește a fi un etern îndragostit de ideea de teatru, silind publicul să îl urmeze în spații neconvenționale, dar păstrând tot timpul și fără compromis respectul față de tradiția teatrului „ca mediu cultural și microunivers, atât de necesar și care, recent, a fost în pericol să dispară definitiv"(E. Bajoreniene)

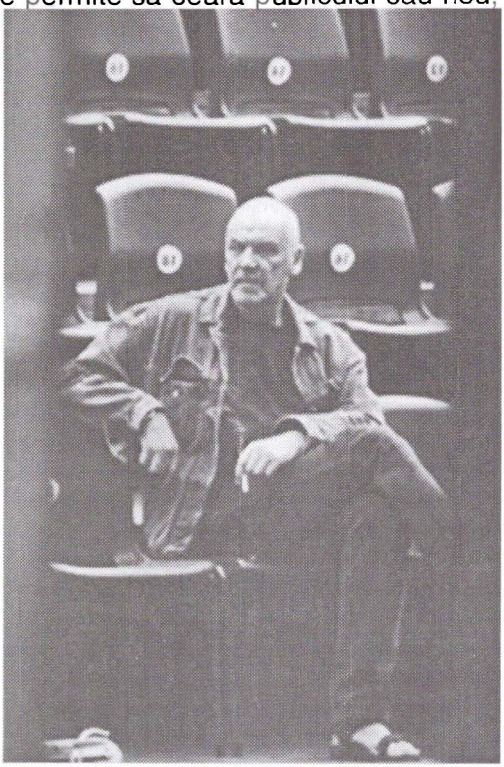
Spectacolele de după 1999, *Din jale se întrupează Electra, Dream Play, Viața e vis, Portia Coughlan, Ținuturi îndepărtate* și *Dona Rosita sau Limbajul florilor* sunt puse în scenă la Teatrul Academic de Stat din Kaunas. Vargas crează o viziune lirică a capodoperei spaniole *Dona Rosita sau Limbajul florilor* de Federico Garcia Lorca. După ce a pus în scenă două spectacole dominate de prezența morții, *Portia Coughlan* (o dramă irlandeză de Marina Carr despre relațiile dintre doi gemeni, fata supraviețuind fratelui ei și neîncetând să îi audă vocea, să îi simtă prezența) și *Ținuturi îndepărtate* (piesă de Jean-Luc Lagarce, povestea unui bărbat de 40 de ani care înainte de a muri se întâlnește cu cei pe care i-a iubit), cu *Dona Rosita* regizorul realizează un spectacol plin de viață și strălucire. Spectatorii sunt fascinați de atmosfera magică, de modul fermecător în care actorii dau viață textului poetic al dramaturgului spaniol.

Varnas regizează și spectacole de operă (*Dama de pică* de P.I. Ceaikovski, *Bal mascat*, de G. Verdi) colaborând atât cu Opera Națională Lituaniană, cât și cu Opera Națională din Letonia. Ultimul proiect va avea premiera în februarie 2004, și este o dramatizare a romanului lui Fiodor Dostoievski, *Crimă și pedeapsă*.

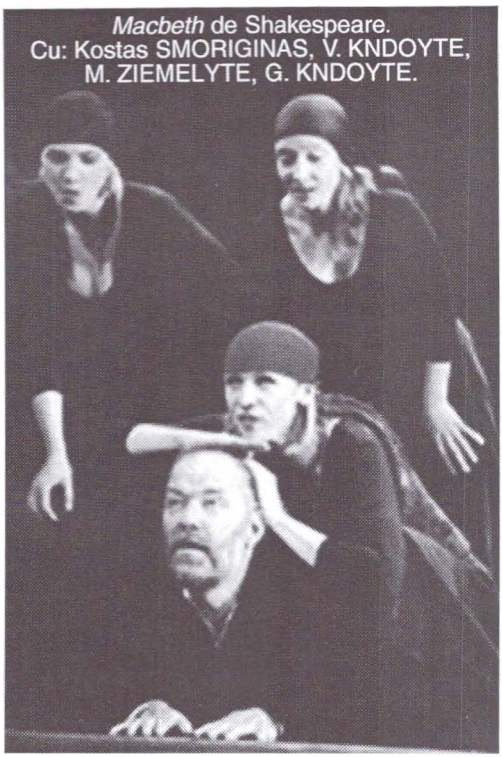
EIMUNTAS NEKROSIUS

Născut în 1952; studii de regie la Institutul de Artă Teatrală „Lunacearski", Moscova, absolvind în 1978. A lucrat la Teatrul de Stat pentru Tineret din Vilnius (1978-1979), Teatrul Dramatic din Kaunas (1979–1980). Întors la Teatrul de Stat pentru Tineret din Vilnius, pune în scenă spectacole memorabile, precum: *Pătratul*, de Ieliseieva (1981), *Iubire și moarte la Veneția* de Antanelis și Geda (1982), *Pirosmani, Pirosmani* și *O zi mai lungă decât veacul* după Cinghiz Aitmatov (1983), *Unchiul Vania* de Cehov (1986) și *Nasul* de Gogol (1991). Toate producțiile sale fiind răsplătite cu numeroase premii la diferite festivale de teatru din Lituania și din țările baltice.

În perioada de vârf a agitației politice, începutul anilor '90, Nekrosius păstrează tăcerea, afirmă E. Bajoreniene, pentru câțiva ani. Din 1991, Nekrosius lucrează ca regizor rezident al Festivalului Internațional de Teatru Lituanian (LIFE). Primul spectacol produs sub egida LIFE este, în 1994, și anume *Mozart și Salieri. Don Juan. Ciuma*, trei tragedii scurte de Aleksandr Pușkin. Aici regizorul întreabă direct: cine are nevoie de artă în timpul revoluției și care este misiunea artistului binecuvântat de mila lui Dumnezeu. Realizat cu un an mai târziu, *Trei surori* de Cehov (1995), semnalează sosirea unei noi perioade de încercări. Personajele lui Cehov, ofițeri odinioară tineri și fermecători, la maturitate nu mai fac față evenimentelor, dar o generație de tineri plini de viață, mai ales cele trei surori, reușesc să răzbată, chiar și încărcați de balastul propriilor triste experiențe. Spectacolele lui Nekrosius constituie un fel de antologii ale anumitor momente istorice, de la care societatea poate afla care sunt schimbările petrecute în profunzime. În spectacolele sale, încărcătura estetică, emoțională și intelectuală este așa de intensă încât regizorul își poate permite să ceară publicului său nou, aceeași taxă pe timp de dinainte, prin reprezentații-revelații lungi de trei–patru ore.



Tot sub patronajul LIFE, Nekrosius pune în scenă *Dragoste și moarte la Veneția* (1996) și *Hamlet* (1997), spectacol care i-a adus notorietatea internațională, multiple premii și prezențe festivaliere, și care încă se mai joacă pe scenele lumii. Din 1998, Nekrosius lucrează ca director artistic la compania teatrală independentă „Meno Fortas", unde continuă seria tragediilor shakespeareane cu *Macbeth* (1999) și *Othello* (2001). Modul în care Nekrosius integrează grafic elementele naturii și natura însăși în structura austeră și elegantă a spectacolelor solicită la maxim actorul care este supus unor încercări fizice dificile (în *Hamlet*, Andrius Mamontovas, jucând într-un frig glaciar, își spune monologul „a fi sau a nu fi" în timp ce cămașa de hârtie se dezintegrează sub picăturile ce se scurg dintr-un candelabru de gheață; pentru interpreta


Macbeth de Shakespeare.
Cu: Kostas SMORIGINAS, V. KNDOYTE, M. ZIEMELYTE, G. KNDOYTE.

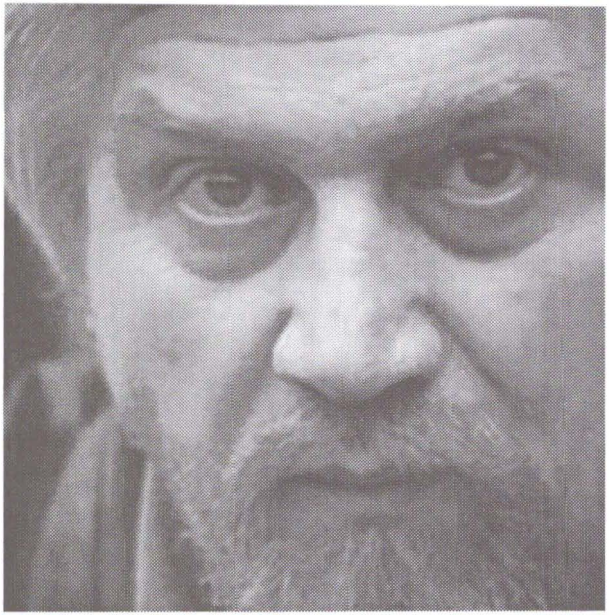
Desdemonei, în *Othello*, își alege o balerină de profesie, pe Egle Spokaite, îndeajuns de gracilă și mobilă pentru a duce la bun sfârșit sarcina expresivă impusă de regizor). Marina Davidova, de la „Vremia", caracterizează astfel viziunea lui Nekrosius: „În spectacolele lui, metafizica creștină coexistă pașnic cu o venerare aproape păgână a obiectelor materiale. Însă acest complicat sistem de simboluri nu distruge logica relațiilor umane. Nekrosius nu se revoltă împotriva tradiției teatrului psihologic, și al nici unui alt fel de teatru. El produce spectacole sugestive pentru oricine are forța de a-i accepta sistemul de coordonate." „În *Macbeth*", spune Cordelli de la „Corriere della sera", „chiar și cele mai atroce crime, cu cele mai îngrozitoare urmări, se topesc în fața forței spectacolului. Frumusețea purificatoare a fiecărei scene urmărește mai degrabă negarea, decât admiterea crimei."

Lista premiilor și recunoașterilor internaționale acordate lui Nekrosius este lungă: Cel mai bun regizor al Republicilor Baltice, Cel mai bun spectacol în 1994 pentru *Mozart și Salieri. Don Juan. Ciuma*; Premiul New European Theatre Realities, acordat de Uniunea Teatrelor Europene și Centrul pentru arte de la Taormina (1994); Ordinul Gediminas de gradul III și Premiul Național al Lituaniei în 1998, după *Hamlet*; „Masca de aur", premiul acordat de Asociația criticilor ruși, pentru *Macbeth*; Premiul pentru cel mai bun spectacol și cel mai bun regizor la Festivalul Sarajevo Mess în 2001 pentru *Othello*; Premiul K.S. Stanislavski la Moscova (2001) etc.

În noiembrie 2002, Nekrosius montează opera *Macbeth* la Teatro Communale (Opera din Florența, Italia), iar în martie 2003, la Teatrul Național din Vilnius, are loc premiera ultimului său spectacol *Începuturi. Anotimpuri* de Kristijona Donelaitis, după o baladă din literatura lituaniană clasică.

JONAS VAITKUS

Teatrul lui Jonas Vaitkus se constituie într-un contrapunct la concepția abstractă despre lume și existența materială, transformând-o într-o rugăciune, o confesiune. Este interesant de urmărit cum regizorul, care reușește să generalizeze limbajul dramatic, care știe cum să creeze un teatru conceptual, are grijă și de cele mai mici detalii, inserții, comentarii care ajung să slujească tema principală. Pentru Vaitkus este important *ce* comunică, și, de vreme ce el, ca profesionist, știe și *cum* să o facă, spectacolele sale sunt întotdeauna interesante. Crează reprezentații grandioase, al căror destin nu mai contează după aceea. Carențele sociale le sapă existența, ducându-le spre dispariție. Spectacolele lui Vaitkus sunt asemeni unor meteoriți, călătorind în spațiu prin eternitate. Pe nesimțite, reprezentația



de ieri devine parte din istorie. Şi de fiecare dată, Vaitkus reia totul de la zero, de la coala albă de hârtie, de la Sfânta Scriptură. De aceea, poate, Vaitkus nu se impune ca un conducător, nu îşi impune punctul de vedere asupra celorlalţi, ci încearcă, prin teatru, să îndrume publicul şi pe sine însuşi către ieşirea din fundătura care este, adesea, viaţa de zi cu zi.

Jonas Vaitkus este una dintre personalităţile cele mai contradictorii şi mai interesante din teatrul lituanian modern. Al său *curriculum vitae* conţine mai mult de cincizeci de producţii teatrale (drame, tragedii, opere, oratorii) şi patru filme. De numele său este legată una dintre cele mai prospere şi mai interesante perioade din istoria Teatrului Dramatic din Kaunas. A regizat spectacole care au intrat în istorie: *Ubu rege*, *Pelerinul viselor*, *Constructorul Solness*, *Richard III*, *Sturz – pasăre verde*. Aici şi-a început rodnica activitate pedagogică: creaţia a zece dintre studenţii săi a dat naştere unor discuţii vehemente, a tulburat apele liniştite ale valorilor culturale de la mijlocul anilor '80 (*Literaturos pamokos – Lecţii de literatură*). Actorii crescuţi sub aripa lui Vaitkus, datorită cursurilor inteligente şi porpriului talent, astăzi sunt în centrul atenţiei publicului şi a criticii: Ingeborga Dapkûnaitë a intrat în arena internaţională, a fost cea mai bună actriţă lituaniană în 1992. Povilas Budrys, cel mai bun actor al anului 1992, lucrează fructuos cu alţi regizori şi şi-a creat propriul stil de mono-reprezentaţii. Dalia Micheleviėiûtë cea mai bună actriţă în 1993, şi Eglë Mikulionytë în 1995.

Prezenţa lui Vaitkus la Teatrul Academic de Stat Lituanian a devenit *evenimentul* vieţii teatrale a capitalei. Formarea unui *nou teatru* a deschis calea pentru noi interpretări ale problemelor centrale ale vieţii, în timp ce noul repertoriu cerea noi mijloace de exprimare teatrală. Prima producţie a lui Vaitkus a fost *Treziri* (*Pabudimas*) de Antanas Škema. Regizorul a reuşit să nu se piardă în labirintul conjuncturilor politice şi să creeze o dramă convingătoare despre colapsarea şi atemporalitatea valorilor morale. Pe aceeaşi scenă a produs şi *Hallowe'en*, de A. Mickiewicz, de faimă internaţională, şi opera lui Feliksas Bajoras, *Mielul Domnului,* care oferă o originală interpretare a temei rezistenţei lituaniene din anii postbelici. Dar, în creaţia din ultimii ani, Vaitkus analizează cu consistenţă tema ciocnirilor dintre om şi lumea locuită de alţii. Talentul lui se manifestă din plin pe teritoriul elementelor conflictuale. Îl interesează personajele rebele, care se ridică deasupra mediocrităţii. Fie că este vorba de Nora din *Casa păpuşilor* de Ibsen, sau de Tatăl din *Tatăl* de Strindberg, produse în 1995, respectiv 1997, la Teatrul Tineretului din Vilnius), eroii se confruntă cu societatea ipocrită şi o părăsesc în căutarea unei alte realităţii metafizice. Această despărţire a personajelor de lumea depravată şi, în cuvintele regizorului, călătoria lor spre Dumnezeu, constituie esenţa teatrului lui Jonas Vaitkus din zilele noastre.

„Hamlet" – provocarea intelectuală a simțurilor

Elementele primare, *apa* (lichidă-băltită, îngreunând fustele actrițelor, picurând rece dintr-un candelabru de gheață; cub înghețat ascunzând pumnalul răzbunării, aburul respirației actorilor), *focul* (înghițind tronul regal), *pământul* (pulbere de cărbune, cenușă și funingine, suflat în fața actorilor, deopotrivă stigmat și chin), *lemnul brut* (al coșciugului cărat în spate de Laerte), fierul (roților dințate atârnând amenințătoare pe fundalul negru al scenei) îmbogățesc textul *Hamletului* shakesperian în montarea unică a regizorului lituanian Eimuntas Nekrosius.

După cum spune criticul Linvydas Krivickas în analiza sa – *Nekrosius și spectacolele sale: Integral Shakespeare – o abordare lituaniană sau universală* (*Nekrosius and His Performances: Global Shakespeare – Lithuanian or General Approach*) – „conform tradiției teologice lituaniene vechi, Dumnezeu este prezent în toate, dătător de sens, Dumnezeu fiind sensul aflat la baza oricui. Iar dacă sensul poate fi găsit în orice, atunci nu se poate imprima un sens unic oricărui «simbol» dat. Astfel, roata dințată atârnând pe scenă deasupra capetelor actorilor nu reprezintă nimic; probabil nici nu trebuia să semnifice ceva, și de aceea regizorul nici nu trebuie să-i descifreze semnificația. Nu are nici o semnificație. Ceea ce reușește însă să facă acest element de recuzită este să devină un punct de concentrare a atenției pentru tot ce are legătură cu fantoma tatălui lui Hamlet, moartea, raiul, iadul sau orice ține de natura spirituală. Mai mult decât atât, ca și alte «simboluri» ale lui Nekrosius, trezește un răspuns emoțional din partea publicului, o senzație de pericol, de durere, de blestem atârnând deasupra capetelor personajelor, și este definitorie pentru stilul discursului său dramatic."

Toate aceste elemente-simbol care încarcă scena și înfășoară scheletul dat de scriitura shakespeareană cresc intensitatea și greutatea spectacolului, solicitându-i pe actori și spectatori deopotrivă. Nekrosius nu îți dă răgaz nici o clipă, propunând un element vizual peste altul, agresându-te cu frigul scenei, sau cu intensitatea umilirii personajelor până dincolo de limita suportabilă, spectacolul său prinde spiritul discursului hamletian și îl închide într-un corset de fier legându-l de pământ și, simultan, înălțându-l, colivie de sensuri, deasupra capetelor muritorilor.

Reacțiile personajelor, pasionale,în viziunea lui Eimuntas Nekrosius, sunt tot atât de primitive ca și elementele de decor: Polonius azvârle cu pantofii lui Hamlet, când crede ca acesta a violat-o pe Ofelia; Hamlet se zvârcolește pe jos, în poziție fetală atunci când își roagă mama să nu se întoarcă în patul ucigașului tatălui său; actorii îl hăituiesc pe Hamlet cu strigăte de fiare. Monoloagele lui Hamlet stârnesc o asemenea neliniște, încât sinuciderea pare o rezolvare firească, mai mult decât o opțiune filosofică. Monologul „A fi sau a nu fi" este spus sub un candelabru de gheață, în care ard lumânări ce picură ceară fierbinte și apă rece pe trupul actorului. Candelabrul atârnat de roata dințată a unui joagăr face ca scena să fie încă și mai amenințătoare. Astfel, când prințul își sfâșie în final cămașa, uciderea de sine pare o blândă alternativă. „Lama (roții dințate) care atârnă deasupra capului meu e îndeajuns de grea încât să îmi ia brațul", spune Andrius Mamontovas, interpretul lui Hamlet, într-un interviu cu Ron Jenkins. „În fiecare seară, înaintea reprezentației, verific dacă mașiniștii au legat bine roata. În timp ce vorbesc, îi simt greutatea deasupra mea. Mă sperie și cred că asta a urmărit și Nekrosius."

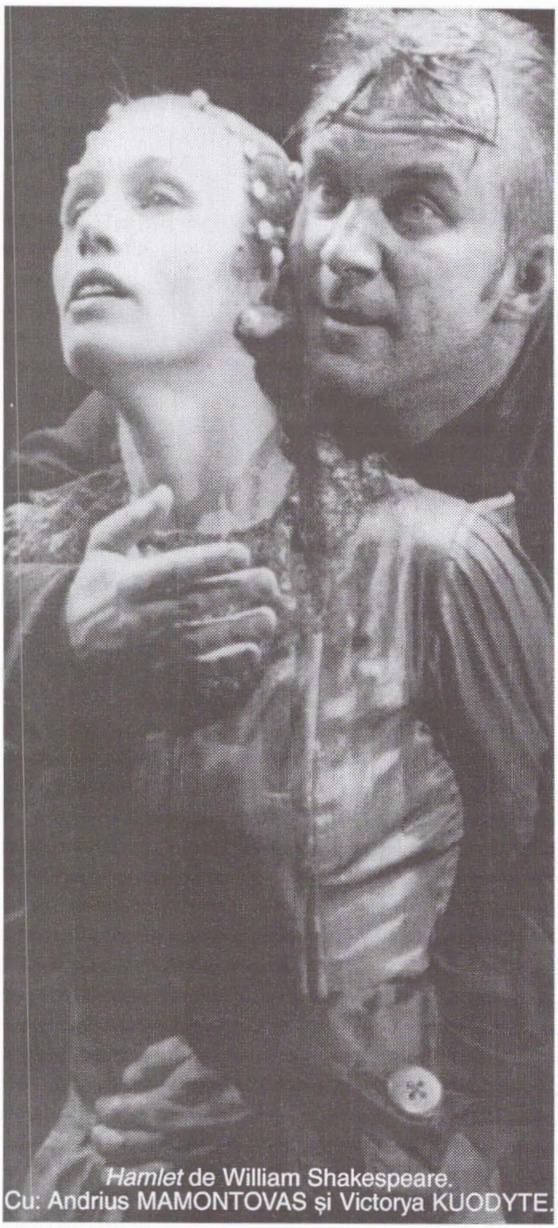
„Producțiile sale sunt mai mult filosofice decât sociale.", caracterizează Ruta Skendeliene creația regizorului, „publicul, ce se așteaptă să găsească problemele contemporane reflectate în spectacolele lui Nekrosius, va fi dezamăgit. Montările sale sunt extrem de vizuale și creează un limbaj teatral universal bazat pe un tip de

expresivitate născută din teatrul popular lituanian, păstrând o puternică legătură cu modul arhaic de a percepe lumea înconjurătoare. Simbolurile, și semnele incluse fiind născute dintr-o profundă și arhetipală conștiință lituaniană."

„Toate aceste lucruri îmi vin în mod firesc", spune Eimuntas Nekrosius vorbind despre folosirea materiilor prime în decor. „Nu mă gândesc la ritualurile păgâne în mod conștient, dar petrec multă vreme la țară, vin în contact direct cu focul, apa, pământul, așa că este normal să includ aceste elemente în spectacol. Acest mediu îmi e mai apropiat decât cel cultivat și rafinat. Îmi plac texturile brute. Toată recuzita este din obiecte aruncate, pe care le-am refolosit după bunul nostru plac. Sunt niște mașinării solide. Nu poți să inventezi nimic asemenea lor. Sunt primitive și aspre, ca și aerul dintre versurile lui Shakespeare. Mașina veche de tipărit, presa de hârtie, ferăstrăul circular care ar fi putut fi folosite la tăierea copacilor sau la facerea cărților, așa că poți spune chiar că sunt înrudite cu literatura.

Ruta Skandeliene afirmă: „În producțiile sale textul constituie doar un punct de plecare pentru o viziune. Regizorul sparge tiparul piesei și construiește spectacolul din episoade separate, legate în așa fel încât să creeze un efect vizual extrem de expresiv. Textul piesei se combină cu metafore pe care le creează folosind trupurile actorilor, mișcările lor, tablouri, voci, muzică, sunet. Deși actorii sunt doar o parte din țesătura piesei, Nekrosius păstrează totuși protagonistul ca element central al montării. Celelalte personaje grupate în jurul său sunt dezbrăcate de trăsături psihologice. Structura generală a piesei este mai importantă decât contribuția creativă a actorilor. Personajele funcționează ca cifruri mai mult decât ca oameni adevărați. Pentru Nekrosius este mai important să reveleze personalitatea actorului decât a eroului pe care acesta îl reprezintă."

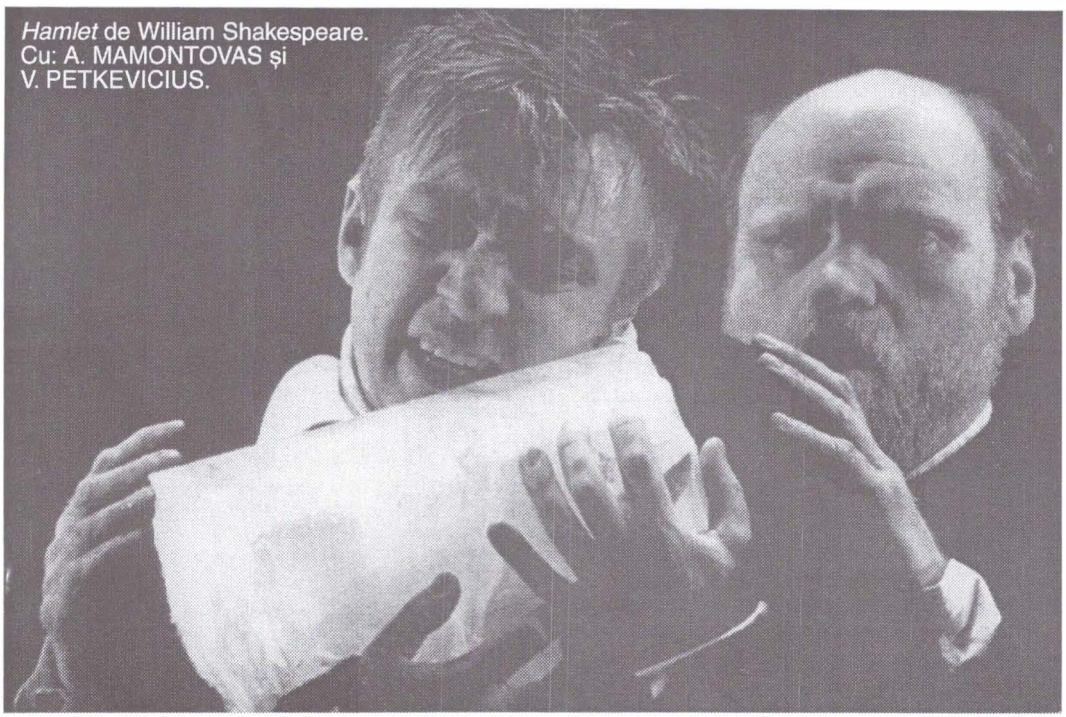
Cu o altă ocazie, Mamontovas povestește de ce Nekrosius l-a preferat ca interpret pe el, un cântăreț de muzică pop, fără nici un fel de experiență dramatică: „Nu vroia un actor profesionist în Hamlet, pentru că, spune el, nimeni nu poate învăța să fie Hamlet. Teatrul lui Nekrosius a fost definit ca un teatru organic, generând frig, murdărie și durere. Scopul lui este să creeze imagini pentru spectator.



Hamlet de William Shakespeare.
Cu: Andrius MAMONTOVAS și Victorya KUODYTE.

Pentru Hamlet am lucrat nouă luni până să găsim imaginile definitive. Multe, care poate ar fi funcționat pentru alți regizori, au fost eliminate ca redundante. Pentru mine rezultatul final este magic și m-am simțit ca ucenicul unui vrăjitor. Spectacolul este tratat ca o formă de luptă. De fapt, la sfârșitul spectacolului ne simțim ca după un meci de box și avem corpul acoperit de vânătăi, dar aceasta este viziunea regizorului. Cred că Nekrosius a vrut să ajungă la această imagine a lui Hamlet ca victimă a iubirii tatălui său și a propriei dorințe de răzbunare: adică, lăsând la o parte politica, ci doar din perspectiva caracterului uman al lui Hamlet." Interpreta Ofeliei, Viktorya Kuodyte, având experiența a opt ani de colaborare cu regizorul, descrie lucrul la *Hamlet*: „Abia vorbește. Dar uneori micile mișcări ale mâinilor sau ochilor pot explica o scenă întreagă. Când folosește cuvinte, durează o vreme până pricepi ce a vrut să spună de fapt. De exemplu, mi-a zis că Ofelia trebuie să miroasă a pește. Așa că mi-am pus un pește mort în haine, în timpul repetițiilor. Mirosea dezgustător, dar în sfârșit am înțeles că nu mirosul era important. El vroia ca ea să miroasă așa ca un semn de rebeliune, de împotrivire, de protest împotriva a ceea ce se întâmpla în jurul ei."

Umanizarea prințului Danemarcei, coborârea de pe piedestalul filosofic în material, pentru ca, astfel, noi sensuri să imeargă, a provocat reacții puternice în criticii din întreaga lume: „Spectacole asemenea lui *Hamlet* îți trezesc la viață conștiința. Întorc cu susul în jos tot ce ai știut până atunci. În acest spectacol ești surprins nu de lucruri pe care le știai de multă vreme, nu de faptul că regizorul este excepțional, ci de faptul că, atâția ani, ai trăit fără să știi ce fel de piesă a scris de fapt Shakespeare."(Marina Zajonc, Rusia); „*Hamlet*-ul lui Nekrosius a apărut asemeni unui aisberg din ocean. Un moment paroxistic,o explozie de gheață și foc, de putere și metal. *Hamlet* este opera unui maestru al teatrului, un vizionar și un om care vede lumea cu o uimitoare sobrietate și a cărui privire străpunge vanitatea sufletului uman."(Beata Gucialska, Polonia).



Hamlet de William Shakespeare.
Cu: A. MAMONTOVAS și
V. PETKEVICIUS.

INTERVIU

Mihai Constantin RANIN:

„Important este să faci ceva care să-ți semene"

Oana BORȘ: *La ultima premieră a teatrului dumneavoastră,* Bacantele, *în regia lui Mihai Măniuțiu, ați spus: „Uite că am ajuns să mă bucur pentru ce au făcut alții." Cum s-a întâmplat să deveniți director?*

Mihai Constantin RANIN: Practic, mi-am schimbat profesia, căci a fi director e cu totul altceva decât a fi regizor. Dar am acceptat să fac acest lucru tocmai pentru a înțelege ce se întâmplă cu regia. Am vrut să creez acel mecanism care să funcționeze perfect la comenzile unui regizor. Atâta timp cât un director de teatru stabilește împreună cu un regizor o viitoare producție și acea producție corespunde așteptărilor din punct de vedere estetic, financiar și din punctul de vedere al organizării timpului, atunci nu poate decât să fie un prilej de satisfacție. Mihai Măniuțiu a realizat la Târgoviște, în preajma noastră, un spectacol extraordinar. Și nu ai cum să nu te bucuri și să te încarci de energia care vine spre tine.

O.B.: *Cum ați gândit strategia teatrului?*

M.C.R.: Teatrul din Târgoviște a fost la început un teatru imaginar. Așadar, am pornit de la un lucru imposibil și, pentru că avem imaginea imposibilului, am încercat să luptăm și să-l transformăm într-un lucru palpabil. Ne-am dorit un teatru de repertoriu, într-o perioadă în care se vorbește prea puțin despre teatrul de repertoriu. Ne-am dorit un teatru de tineret, într-o perioadă în care Teatrul Tineretului din Piatra Neamț nu își mai merită numele. Ne-am dorit un teatru de renume național și internațional, într-o perioadă în care, în Târgoviște,

nici măcar nu exista teatru și nici public de teatru. Am pornit din mic în mic, nu din mare în mare, și am ajuns la ceea ce există la Târgoviște în prezent.

O.B.: *Ați spus că la Târgoviște nu era un public pregătit, obișnuit cu spectacolul de teatru. Impresia mea este că ceea ce se întâmplă acum acolo este într-adevăr un lucru de calitate, dar care presupune un oarece rodaj în „meseria" de spectator. Cum se împacă aceste lucruri?*

M.C.R.: Publicul, și mă refer la cel din Târgoviște, nu are încă acea capacitate de a compara un spectacol cu altul, un spectacol bun cu unul prost. Publicul gustă ceea ce îi oferim noi. Dumneavoastră știți că acele spectacole sunt de calitate, dumneavoastră știți că acele spectacole sunt mari. Mă îndoiesc că ei au auzit de Stanislavski, de Michael Cehov sau de Grotowski, că urmăresc ori s-au întâlnit cu ideea de teatru al oprimatului, sau teatru-dans, sau teatru-imagine. Eu cred foarte mult în adevăr, în sinceritate. Dacă actorul joacă sincer ceea ce i se dă, atunci spectatorul reacționează în consecință, merge spre actor, merge spre spectacolul respectiv. Dacă există o notă falsă, atunci publicul va reacționa în consecință. Sigur că la *Leonce și Lena*, de exemplu, totul era fastuos și, poate că, din acest punct de vedere, răspundea unui nivel de așteptare. Căci pentru spectatorul simplu, teatrul este egal cu fastul. Însă același public a venit cu curiozitate și a ieșit șocat, în cazul *Bacantelor.* Asta nu înseamnă că rezultatul este mai puțin favorabil în ceea ce privește receptarea. Cred foarte mult în educația publicului. Obligația noastră morală este să oferim lucruri de calitate. Nu este de datoria spectatorului să caute calitatea. El trebuie să știe că o găsește la teatru. Trebuie să aibă certitudinea că atunci când a pășit în sală nu a fost înșelat sub nici o formă și că va ajunge la un tip de bucurie care îl va satisface mai mult decât orice alt tip de artă vie sau de divertisment.

O.B.: *Care sunt următorii pași ai drumului pe care vă duceți spectatorii?*

M.C.R.: Aveam de ales în a coborî ștacheta și a oferi spectacole de bulevard, facile, comedioare...

O.B.: *Așa cum fac multe teatre din țară, și nu numai...*

M.C.R.: Și nu înțeleg de ce... Pentru că, pe de-o parte, trupa se deprofesionalizează și, pe de alta, se fixează numai acel public de divertisment, iar publicul de teatru este mult mai complex decât ne imaginăm noi. Este exigent, elitist, vrea să iasă din tiparele comportamentului cotidian, din viața cenușie și să se lanseze în imaginar. De aceea, cred că trebuie să punem bariera foarte sus. Să aducem regizori mari având o trupă extraordinar de angajată, motivată prin rolurile pe care le realizează, atât ca număr, cât și ca noutate în interpretare...

O.B.: *Iar, concret, care sunt planurile dumneavoastră?*

M.C.R.: *Oedipe*, în regia mea, cu decorurile mele și costumele lui Valentin Codoiu din Franța, cu muzica lui Iosif Herțea și având-i în distribuție pe: Ioana Crăciunescu, Adrian Titieni și Petrică Nicolae. Corul va fi alcătuit din actorii teatrului și din studenți de la Facultatea de Muzică. Acest spectacol va continua ciclul antic deschis cu *Bacantele* lui Mănuțiu. Două montări total diferite, una care pune accentul pe ritual, pe tenebrosul din acest ritual, atacând temele disperării, morții, iubirii, într-o manieră violentă; celălalt, care îmi este mult mai apropiat, estetizant, chiar calofil. O să urmeze *Domnișoara Nastasia*, o montare pe care o dorim de farmec și de mare trăire actoricească a lumii de odinioară. O societate simplă, dar al cărei primitivism în nici un caz nu seamănă cu cel al societății de mitocani de astăzi. O să joace Petrică Nicolae *(Vulpașin)*, o să joace și Sebastian Papaiani. Nu va semăna însă cu montarea de la Odeon, pentru că, din punct de vedere plastic, o să semnez scenografia...

O.B.: *Şi regia?*

M.C.R.: Regia va fi a lui Petrică Nicolae. Am vrut să aduc un actor experimentat care să cunoască acest tip de teatru realist.

O.B.: *Prin urmare, vreţi să faceţi şi şcoală cu trupa dumneavoastră.*

M.C.R.: Şcoală se face în permanenţă; de fapt, dorim ca activitatea noastră să fie o continuare a facultăţii. Am făcut-o în materie de coregrafie la *Giordano Bruno*, cu Hugo Woltz, am făcut-o şi cu domnul Iosif Herţea în materie de muzică. Actorii noştri pregătesc câte un instrument, obişnuiesc să facă traduceri şi adaptări pentru spectacolele în care joacă.

O.B.: *După* Domnişoara Nastasia, *ce va mai fi?*

M.C.R.: Nu am încă răspunsul domnului Andrei Şerban, dar îmi doresc foarte mult să vină până la sfârşitul stagiunii. Nu am răspuns domnului Măniuţiu, care ar putea începe un spectacol în luna aprilie.

O.B.: *Răspunsul legat de text.*

M.C.R.: De text, da. Dar, în orice caz, va fi ceva din repertoriul fundamental. Poate *Faust*... Ne dorim să jucăm *Deşteptarea primăverii* de Wedekind, probabil *Viaţa e vis* de Calderon de la Barca. Sunt în discuţii cu Victor Ioan Frunză pentru realizarea acestui spectacol.

O.B.: *Aşa cum aţi spus, aveţi o echipă foarte tânără.*

M.C.R.: Majoritatea au terminat U. N.A.T.C – ul în ultimi doi ani, dar nu numai. Avem chiar doi actori mai experimentaţi, veniţi de la Chişinău. Şi nici un actor din trupă nu este de baştină din Târgovişte. Insist asupra acestui lucru pentru că unul dintre criteriile de care am ţinut seama atunci când am organizat concursul a fost valoarea şi nu locul de unde provin. Din cunoştinţele mele cred că este cea mai tânără şi dinamică trupă din ţară. De fapt, acum arată a trupă, acum par că fac parte dintr-un organism bine conturat, dar sunt genuri de actori cu talente şi sensibilităţi diferite. Am reuşit să-i omogenizăm prin varietatea propunerilor. Şi am reuşit să-i fixăm în Târgovişte oferindu-le case. La început, au fost cazaţi fie la hoteluri, fie în munţi. Au locuit o mare perioadă de timp împreună, s-au cunoscut mai bine, cu riscurile de a declanşa conflicte... Dar, în primul rând, s-au născut prietenii. Pentru că obiectivele sunt comune. Toţi vor să joace sub bagheta marilor regizori, toţi vor să joace marele repertoriu şi toţi au simţit că au mai mari şanse dacă rămân împreună decât alergând să prindă un rol la Bucureşti şi să fie uitaţi după aceea sau să rămână într-o trupă foarte bine conturată, dar la coada ei.

O.B.: *Nu vă propuneţi să aduceţi şi regizori tineri?*

M.C.R.: Acesta fost primul meu gând, amintindu-mi de tânărul regizor Ranin, cel din 1985. Am avut o mare şansă atunci. Am ajuns să fiu cunoscut repede. Din păcate am plecat din ţară...

O.B.: *Din păcate?*

M.C.R.: Din păcate, pentru că m-au uitat oamenii între timp şi mi-a fost greu să reîncep lucrurile... Deci, mi-am propus iniţial să fac o „oază a fericirii" formată din actori şi regizori. Numai că regizorii s-au exclus singuri din această poveste. Fie că nu au venit cu proiecte, fie cei care au venit nu au fost capabili să le ducă până la capăt. Am avut două sau trei spectacole întrerupte. Despre acestea nu se vorbeşte în general. Am realizat şi spectacole absolut mediocre, pe care nu le consider a fi reprezentative pentru Teatrul „Tony Bulandra", dar pe care, eu ca manager, le-am valorificat. Cu unul am fost chiar în străinătate, la Festivalul Internaţional de la Cairo. Este foarte riscant să lucrezi şi cu regizori tineri, şi cu actori tineri, pentru că trebuie să pui alături două inexperienţe, ca să inventez un cuvânt. De acest lucru mi-am dat seama în timp. Am intenţionat chiar să lansez Festivalul Tânărului Regizor. Am anunţat în presă acest lucru. El s-a făcut în altă

parte și mă felicit – și îi felicit pe cei care au făcut lucrul acesta –, pentru că acum gândurile noastre sunt îndreptate într-o cu totul altă direcție. Vom face un festival internațional – sperăm important, sperăm puternic. Nu ca să facem concurență festivalurilor din România, ci spre a se potrivi acestei trupe și acestui loc. Iar în ceea ce privește tinerii regizori, îi așteptăm în continuare cu proiecte. Trebuie să persevereze, să aibă foarte multă răbdare și mai trebuie să-și dorească să lucreze în teatru ca să vină la Târgoviște.

O.B.: *Care va fi structura festivalului?*

M.C.R.: ...am puțin frica...

O.B.: *...dezvăluirii lucrurilor înainte de a fi bine conturate...*

M.C.R.: Da... Prima ediție va fi în 2004...

O.B.: *Dar în stagiunea viitoare...*

M.C.R.: Da. Se va numi Festivalul Latinității și va avea o secțiune francofonă. Pentru a organiza acest festival, am contactat deja Institutul Francez, Institutul Cervantes, teatre din Portugalia, dar, în primul rând, țări din America Latină. Și cum limba română a fost scrisă pentru prima oară în zona Brașov–Târgoviște (să ne amintim de diaconul Coresi și de sintagma „noi de la Râm ne tragem"), m-am gândit că Festivalul Latinității nu poate să înceapă decât la Târgoviște.

Holul cabinelor.

O.B.: *Aveți foarte multe proiecte. Știu însă că aveți și probleme. Care sunt greutățile pe care le întâmpinați?*

M.C.R.: Acest teatru este și va fi atâta timp cât sunt eu în viață. Și nu vreau să existe pur și simplu. Vreau să fie unul dintre cele mai bune teatre din țară. Avem toate premisele ca să obținem acest lucru. Nu cred că vreun lider politic, și mă refer la liderii locali, își poate permite să ducă o politică împotriva teatrului sau a directorului lui. Cred că fiecare are nevoie de teatru pentru că este singura instituție de cultură profesionistă din județ. Dacă ar amputa în mod radical bugetul teatrului, dacă s-ar implica în vreun fel în producția teatrului (lucrul acesta nu s-a întâmplat), vor fi descalificați din start. Scandalul existent vine din prostie sau dintr-un

fel de inconştienţă a unor pseudooameni de cultură sau pseudojurnalişti. În căutarea lor de spectaculos, şi-au găsit să facă un scandal public în jurul unui teatru, când ar trebui să fie un altfel de scandal în jurul ideii de cultură care, la ora actuală, nu-i mai preocupă foarte mult pe guvernaţii noştri. Aşa cum nu-i mai preocupă nici problema securităţii sociale, a sănătăţii şi a educaţiei. Nu cred că se vehiculează suficienţi bani în cultură pentru a putea produce un adevărat scandal. Şi, în ceea ce ne priveşte, sunt convins că a plecat şi dintr-o necunoaştere. O orgă de lumini, de exemplu, are un anumit preţ, care nu poate fi comparat cu preţul unei pâini sau cu preţul canalizării în oraşul Târgovişte. Oricum, vorbim despre bugete separate. Dar este vorba şi despre mizeria pe care o trăieşte populaţia, iar acolo unde există mizerie, totul ţine de imediat, de supravieţuire. Pe când teatrul ţine de o altă calitate a vieţii. Cei care se chinuiesc să supravieţuiască nu vor ajunge niciodată într-o sală de spectacol. Aşa că nu trebuie să-i întrebăm pe ei dacă au nevoie de teatru, pentru că vor spune că nu. Cei care mai lovesc în noi sunt şi pseudoregizorii, pseudoactorii, care s-au văzut înlăturaţi din locul pe care ei obişnuiau să-l ocupe în mod natural în spaţiul culturii locale.

O.B.: *Exista o trupă de amatori?*

M.C.R.: O trupă profesionistă, am putea spune, pentru că am montat *Don Quijote* cu cei care absolviseră, la Târgovişte, o facultate particulară de actorie, Thalia, şi care şi-au dat licenţa cu acest spectacol. Deci ei sunt actori cu patalama. Dar nu cred că o bucată de hârtie poate să acopere lipsa de talent sau lipsa de pregătire pentru această meserie foarte dificilă. Asemenea victorii asupra psihicului meu sunt victorii trecătoare, pentru că ele nu fac altceva decât să mă întărească. După ce am fost calomniat în presa locală, ce s-a întâmplat? Toată breasla s-a urcat în autobuz şi a venit să mă apere, dacă era ceva de apărat. Nu să-l apere neapărat pe Ranin, dar să apere ideea unui teatru tânăr, dinamic şi a unui lucru bine făcut.

O.B.: *Breasla din Bucureşti...*

M.C.R.: Din Bucureşti. Din păcate, oameni cei mai importanţi din breasla noastră locuiesc în Capitală. Pe viitor, probabil, se va descentraliza şi cultura, aşa cum s-a întâmplat în alte ţări, în Germania, în Franţa.

Foaierul de Crăciun.

O.B.: *Dar, practic, finanțarea dumneavoastră este strict de la buget?*

M.C.R.: Avem și sponsorizări, dar, în principal, banii vin de la buget și din veniturile proprii, care nu sunt neglijabile pentru un teatru care există de un an și câteva luni. Funcționăm ca un teatru aproape normal în România actuală. Jucăm de câteva ori pe săptămână, uneori chiar în fiecare zi. Un spectacol bun îl pun la conservare, așa cum s-a întâmplat cu *Gâlcevile de Chioggia,* pe care îl reluăm din februarie. Am preferat ca mai întâi să constitui un repertoriu. Avem un portofoliu de zece spectacole pe care le putem juca și ne propunem și mini-stagiuni la București.

O.B: *Haideți să vorbim puțin despre regizorul Ranin. Cred că ceea ce faceți este marcat de baroc. De ce această opțiune estetică?*

M.C.R.: Într-adevăr, eu sunt un om al barocului. Ar trebui să stabilim, însă, termenul, pentru că este foarte vast. Cultura contemporană este încărcată de baroc, de exemplu, poate să fie o încărcătură de elemente de împrumut care să constituie un stil, în cazul acesta, stilul regizorului. Barocul meu ține de altceva. Ține de poveste. Prin spectacolele mele vreau să povestesc pentru copiii care au rămas în noi. De unde și o simplificare a dramei cu accente foarte puternice, nu atât pe trăirea actorului, cât pe costum, pe muzică și pe mișcare. Poate de aici și lipsa de înțelegere a spectacolelor mele. Ele nu se pot compara decât cu ele însele. Ele vin din cunoștințele mele de muzică și de artă plastică, din faptul că am frecventat o anumită parte a artei spectacolului în Franța, care se cheamă opera barocă, gen prea puțin cunoscut în România. Dacă am să vă vorbesc acum de Lully sau de Rameau, o să surâdeți. Depinde cum te plasezi față de aceste abordări. Pot să-ți pară complet ridicole sau infantile, sau te pot plasa într-o lume a imaginarului, mai puternică decât cea obținută într-un teatru de energie sau într-un teatru în care obiectele ca elementele naturale sunt transferate direct din natură pe scenă. Am luptat atât de mult în ultimii ani cu acest teatru baroc în România fără a avea nici un ecou, încât nu mai sunt tentat să continuu. S-ar putea ca și *Oedipe* să fie un spectacol baroc, nu îmi dau seama încă, o să vedem la premieră, dar după *Oedipe* se va schimba total percepția mea asupra spectacolului de teatru.

O.B.: *Nu ar trebui ca schimbarea să vină de la sine? A-ți propune ca de mâine să-ți schimbi stilul pare un lucru forțat.*

M.C.R.: Se vor schimba mijloacele și atunci nu voi mai face teatru baroc. Am realizat și până acum multe scenografii contemporane, de exemplu. Am făcut costumele la *Pescărușul* lui Oniga sau la spectacolul realizat de Țepeneag la Sibiu, în cadrul proiectul „Face à face". Dar voiam să implementez teatrul barocului ca pe o inițiere în cultura contemporană. Toate spectacole mele au o zonă calofilă și o zonă de inițiere în istoria artelor vizuale. Când eram mai tânăr, am făcut un spectacol sepia, *Pygmalion*, de Bernard Shaw, tot la Sibiu, fără elemente de mobilier, total epurat în ceea ce privește obiectele, pe muzică de Britten și de Brahms. Totul în contextul societății multilateral dezvoltate. Și asta pentru că refuzam să fac teatru politic, teatru care să aibă succes numai prin mesajul transmis prin subtext. În România, după '89, din câte știu eu, schimbarea a fost făcută de un regizor venit din afară, de Hausvater, cu *Am pus cătușe florilor,* care a modificat complet rolul regizorului în teatru. În Franța, când am ajuns, am reușit să fiu regizor fără să fac teatru politic, așa cum făceam în România, căci acolo nu avea sens. Și mi-am dat seama că pot interesa grație cunoștințelor de artă plastică, lecturilor dintr-o anumită literatură mai puțin cunoscută acolo. Sunt unul dintre cei care au abordat Marchizul de Sade. Am montat *Filosofia*

în budoar, la Théâtre de la Bastille. Era un spectacol baroc, dar şi un spectacol erotic, o comedie erotică. Am reuşit să scot textul dintr-un context imaginar pornografic, pentru că ei, jucând în propria lor limbă, nu puteau să se detaşeze de ceea ce cuvântul spunea în mod direct. Am transformat acel cuvânt în ceva foarte amuzant, tocmai pentru că, pentru mine, nu avea aceleaşi conotaţii. Era o limbă învăţată. Dacă stau să mă gândesc, dacă aş face în România acel spectacol baroc-erotic, aş fi fugărit pe stradă. Pe când erotismul din *Bachantele* lui Mihai Măniuţiu este foarte accesibil românilor.

O.B.: *Cum Parisul a fost şi probabil este visul intelectualităţii din România, pare surprinzător că cineva alege să se întoarcă. Ce v-a determinat?*

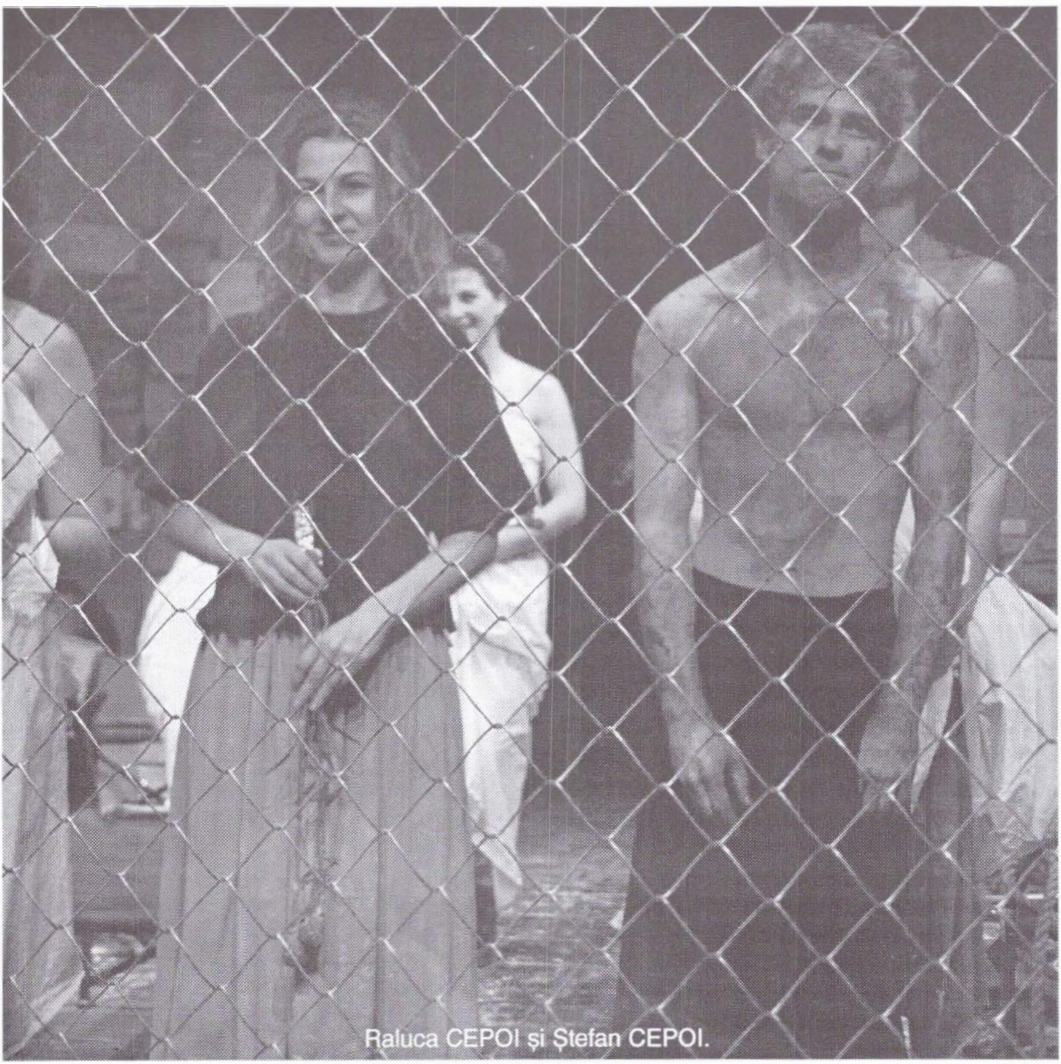
M.C.R.: Este foarte simplu. De fapt, nu am plecat niciodată. Din prima zi în care am ajuns în Franţa, visurile mele aveau acţiunea în România. Cred că am ajuns prea târziu, cu toate că nu aveam decât 27 de ani. Am plecat deja format. Prima încercare a fost să fac Institutul de Artă Teatrală. L-am avut ca profesor pe George Banu, la Sorbona. Dar Sorbona aceea nu semăna deloc cu Institutul pe care îl terminasem. În afară de asta, aveam deja spectacole în spate, cronici, public. Şi atunci, românul care este în Occident şi nu a plecat niciodată ce face? Cultivă leuştean şi mărar, vorbeşte despre mititei, ascultă chiar şi muzică populară. Îşi caută rădăcinile. Şi nu este puţin lucru. Şi încet, încet, oricât succes ar avea, ajunge la un soi de depresie... Dar depinde şi unde pleci. Dacă pleci la Paris, acolo sunt 10 000 de artişti, poate egali ca valoare cu tine. În acel context, oricâtă apreciere ai avea, faci spectacole care se pierd printre celelalte. Să nu uităm că într-o lună sunt 300 de premiere! Deci, nu aveam pentru cine să fac teatru. Cu toate că am lucrat foarte mult, am citit mult, am învăţat multe. Am lucrat în sistemul de învăţământ, la Radio France Internnationale, la Muzeul de Artă Modernă. La un moment dat, am lucrat cu Petrică Ionescu la Disney Land. Câştigam destui bani ca să o duc foarte bine. Trăiam într-o casă cu 7 încăperi, cu ateliere, cu fântână arteziană în faţa curţii, cu o terasă înconjurată de tei, cu o peluză extraordinară. Dar, încet-încet, mi-am construit un coteţ pentru găini, am crescut şi iepuri, şi porumbei, îmi plantam roşii în spatele curţii, cu toate că nu am făcut lucrul acesta niciodată înainte. Îmi construiam, de fapt, o mică Românie. Totul a culminat cu mormântul bunicii. L-am construit din bucăţi de calcar, am pus un sfeşnic din cositor, înalt, maiestuos, iar totul era acoperit de umbra unui alun uriaş. Acolo obişnuiam să mă reculeg... Nu mai puteam să rămân în Franţa, trebuia să fac ceva în România. Mi-am dat seama că acolo nu pot să construiesc nimic care să fie într-adevăr unic. Cum să spun... Nu era locul meu acolo. Fiica mea este în Franţa, este franţuzoaică, prima mea soţie a rămas acolo, dar se pare că pentru un artist lucrurile se întâmplă altfel. Am cunoscut toate trăirile Ioanei Crăciunescu, l-am cunoscut şi pe Dumitru Furdui. El a sfârşit prin a se sinucide. Probabil, dacă mai rămâneam, se întâmpla acelaşi lucru şi cu mine... Culmea este că nu eşti lăsat să te întorci. Nu mi se va ierta niciodată... Dacă te întorci, înseamnă că inoculezi nesiguranţă celor care vor să plece sau celor care zic că este mai bine dincolo. Este şi un proverb englezesc care spune: „Iarba este mai verde de parte cealaltă a gardului". Eu vă spun că iarba este la fel de verde şi ţărâna miroase la fel, primăvara, când o freci în palmă... Dar este foarte important nu să te întorci şi să faci un spectacol la Sibiu, cum s-a întâmplat la un moment dat. Important este să faci ceva care să-ţi semene... O instituţie, un teatru, cum este cel din Târgovişte...

SPECTACOLE

Nicolae PRELIPCEANU

Un regizor pentru neliniștea noastră: MIHAI MĂNIUȚIU

Dacă ar fi să aleg un moto pentru această relatare a spectacolului, a *noului* spectacol al lui Mihai Măniuțiu cu *Bachantele,* sau, mă rog, *după Bachantele* de Euripide, acesta ar fi: „Scena – un spațiu încarcerat al



Raluca CEPOI și Ștefan CEPOI.

libertății.", provenind chiar dintr-un text scris de acest regizor profund intelectual. Sigur, veți spune, cuvintele acestea se potrivesc și unui alt spectacol recent al lui Mihai Măniuțiu, *Experimentul Iov.* Ceea ce este perfect adevărat. Pentru că, dacă până acum pereții care-i constrângeau pe oamenii de pe scenele unde desfășura un Măniuțiu să fie așa cum erau nu se vedeau, fiind cei istorici, morali, legali, etc; de la *Iov* încoace, au apărut chiar pereții despărțitori, vizibili, materiali, de netrecut. Dacă în spectacolul de la Sibiu, pereții aveau mici ferestre prin care spectatorii să se poată uita – toți suntem niște voaieuri, mai mult sau mai puțin mărturisiți, mai mult sau mai puțin conștienți de asta –, fiecare spectator cu propriul său unghi, la Târgoviște, la Teatrul „Tony Bulandra", unde s-a pus noua imagine a *Bachantelor,* scena e despărțită de public printr-o împletitură de sârmă, ca aceea a gardurilor. Numai că, pentru ca nu cumva să ni se pară,

Liviu CHELOIU și Corneliu JIPA

nouă, spectatorilor, că suntem mai liberi decât autorii de pe scenă, un alt gard, tot de sus până jos, ne păzea și din spate. Astfel încât, parcă, noi eram adevărații captivi, prinși acolo și siliți să privim neputincioși zbaterile din Teba antică, cea grecească, la apariția noului zeu, Dionysos, sau Dionissos, în grafia programului.

Trebuie spus că Mihai Măniuțiu și, în general, tinerii actori de la Târgoviște, au reușit să creeze o înaltă tensiune, în închisoarea lor. Dar această tensiune a trecut cu bine prin ochiurile peretelui de sârmă, transmițându-se și-n închisoarea noastră, a spectatorilor. Furiile *Bacantelor,* setea lor de elementar, de sânge, care era, de fapt, aceea a noului zeu, au propulsat spectacolul în sfera limitelor umanului, acolo unde omul și animalul se întâlnesc.

Regizorul mărturisește că intenționează să facă „un teatru perturbator". Cu *Bachantele* a reușit. (Și cu *Iov,* dar aceea e o altă poveste.) Perturbator al liniștii noastre. A ideii false pe care o nutrim despre noi. Un căutător în abisurile urâte, crude, ale ființei umane, acolo unde colcăie adevărata noastră istorie, adevărata biografie, comună, a tuturor oamenilor. În fața furiei devastatoare a noului zeu și-a acolitelor sale, *fan-club Dionissos* am spune azi, legile, adică vechii zei, nu rezistă. Construcția lumii, statul, ordinea lui Penteu, zeii acelei lumi sunt simbolizate în „zidurile" de cutii de carton care mărginesc, lateral, cam ca zidurile curbate ale unui amfiteatru, derizoriu, însă, aici (creator: Valentin Codoiu), spațiul de joc, toate acestea se năruie parțial la simpla dorință a furioșilor și însetaților de sânge, mai precis a furioaselor și însetatelor de sânge. Așa cum, vai, s-a demonstrat în istorie de atâtea ori. Și încă asupra unor construcții care numai de carton nu păreau și-asupra unor legi care putuseră să apară oamenilor naivi ca veșnice.

În fond, Dionissos, încurajat de Tiresias, care trece de partea sa, în fruntea gărzii sale feminine, purcede la o revoluție în cetatea Tebei, iar Penteu, conducătorul cetății, nu-i rezistă, căci armele civilizației, legile establishmentului, sunt neputincioase, îndeobște, în fața celor fără de lege, a acestei arme teribile, supraarma tuturor revoluțiilor.

„O explorare a limitelor" ar fi o etichetă care s-ar putea aplica acestui spectacol, dacă etichetele nu ar împuțina sensurile unui demers artistic deschis, mult mai bogat în semnificații și semne. Nu e comod să vezi un asemenea spectacol. Nu poți dormi în, altfel, comodele fotolii din teatrul de la Târgoviște, în fața *Bachantelor* lui Mihai Măniuțiu. Cum n-ar trebui să dormi, dacă în fața ta s-ar derula istoria esențializată, epurată de fapte și persoane, a umanității. Dar vor fi destui oameni treji care să vadă *Bachantele* de la Teatrul „Tony Bulandra" din Târgoviște?

Teatrul „Tony Bulandra" Târgoviște – Bachantele **după Euripide. Regia: Mihai Măniuțiu. Decor: Valentin Codoiu și Mihai Măniuțiu. Costume: Valentin Codoiu. Cu: Corneliu Jipa, Ștefan Cepoi, Liviu Cheloiu, Adina Stan, Irina Melnic, Laura Vasiliu, Raluca Cepoi, Dalina Ionescu, Georgiana Mazilescu, Simona Mihaiu, Silvia Gâscă, Maria Nicola, Radu Claudiu Sandu, Mihai Răducu, Sorin Ionescu, Vitalie Ursu. Data premierei: 13 decembrie 2003.**

Adrian MIHALACHE

Între Cordelia și Scarlett O'Hara

Pe vremea când Victor Eftimiu scria *Înșir'te mărgărite*, era la modă valorificarea feeriei în cheie simbolistă. *Pasărea albastră* a lui Maurice Maeterlinck, cu poezia ei ostentativă și filosofia de grădiniță, corespundea mai bine aerului timpului. Acest gen avea să fie urmat, la noi, de Zaharia Bârsan cu *Trandafirii roșii*. În *Calea Victoriei,* Cezar Petrescu relatează într-un capitol foarte bine scris o premieră la Naționalul bucureștean din anii 1920, când toată „lumea bună" asistă la dramatizarea unui basm transfigurat poetic. Victor Eftimiu a preferat abordarea modernă – ironică și inteligentă – a basmului, ferindu-se atât de poetizarea cu pretenții, cât și de parodierea bazată pe anacronisme și actualizări politice, așa cum făcuse Alecsandri în *Sânziana și Pepelea*. Succesul piesei a fost de lungă durată, eclipsând celelalte creații mai ambițioase ale autorului.

Generația mea, care și-a petrecut tinerețea în contestatarii ani '60, s-a regăsit în personajul rebel al Sorinei, a apreciat imaginea insolită a zmeului ca intelectual dezabuzat, în raport cu banalitatea sălcie a lui Făt-Frumos, dar a respins, în numele contraculturii, versificația facilă și sforăitoare, marcă a produselor Eftimiu. Sorina, fata de împărat care refuză să accepte ideea că libertatea constă doar în posibilitatea de a alege între variante prestabilite de alții (peținorii, în acest caz), este un personaj care ar fi putut avea anvergura Cordeliei. Inteligența lui Victor Eftimiu agreează însă lejeritatea.

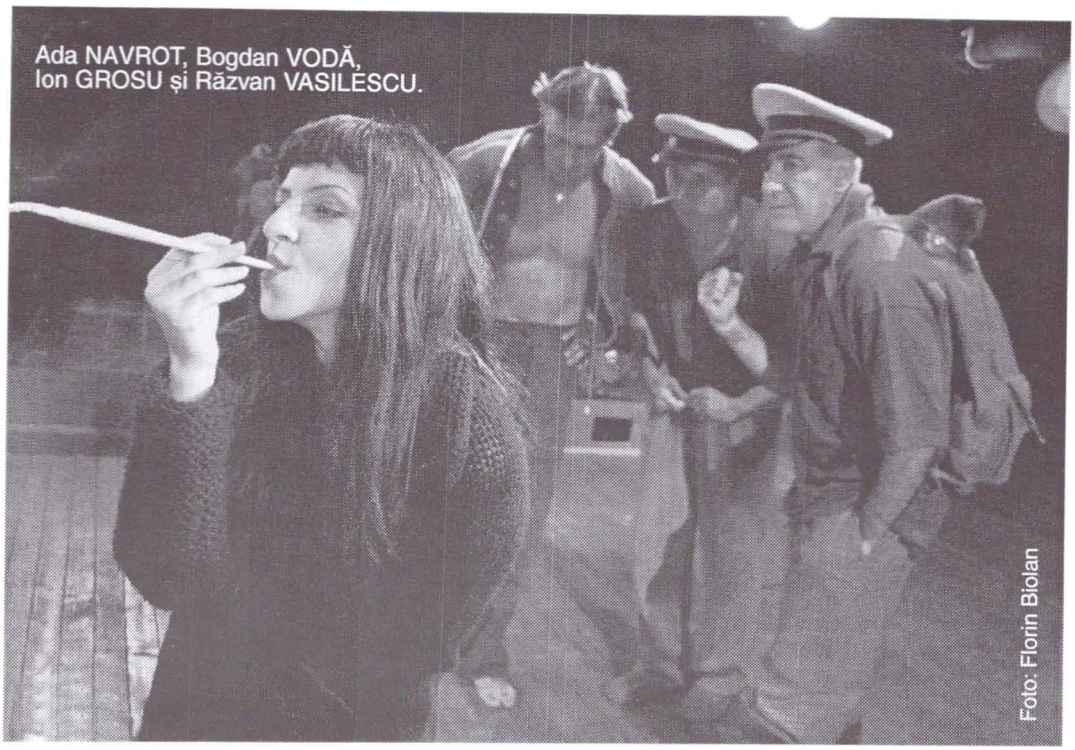

Ada NAVROT, Bogdan VODĂ, Ion GROSU și Răzvan VASILESCU.

Foto: Florin Biolan

În loc să o lase să se dezvolte ca personalitate problematizantă, el preferă să facă din ea o năzuroasă încăpățânată, care aleargă după Făt-Frumos, precum Scarlett O'Hara după Ashley Wilkes. Buzdugan, la rândul lui, nu este decât un Rhett Butler, care știe nu numai ce (și pe cine) vrea, dar și ce-i trebuie, cu adevărat, alesei sale. În cele din urmă, cuplurile acceptă că opțiunea secundară este mai realistă și, în cele din urmă, mai sănătoasă. Există în piesă, în stare potențială, elemente care, dezvoltate corespunzător, ar fi putut alcătui o spirituală comedie filosofică. Luate ușor, lucrurile se organizează doar într-o „romanță" dulce-amăruie.

Ambiția lui Alexandru Dabija, împreună cu colectivul Teatrului Nottara, a fost să ofere o versiune adecvată zilelor noastre, în care conținutul, cu accentele sale postmoderne *avant la lettre*, să fie valorificat printr-un discurs scenic *cool*. Ideea de a comprima rolurile, atribuind mai multe aceluiași actor, nu este un expedient, ci o modalitate de a obține interesante efecte de interferență. Nu s-a pus numai problema diferențierii în interpretare, ci și aceea, mai subtilă, de subliniere a consonanțelor. Astfel, Constantin Cotimanis sugerează cu artă corespondențele structurale dintre Alb-Împărat și Moș Toader. Răzvan Vasilescu este un zmeu reflexiv, melancolic, interesant, care păstrează însă și ceva din histrionismul unor pețitori ca Apă-Dulce sau Țară-Bună. Ion Grosu face din Făt-Frumos un june-prim de telenovelă sud-americană, combinându-i cu justețe trăsăturile cu cele ale lăudăroșilor Ban Pungă sau Voie-Bună. Valeriu Preda arată înrudirea dintre abilitatea unui curtean în felul lui Polonius și șiretenia unui personaj popular ca Păcală. Piatra de încercare pentru actori a fost rostirea versurilor, astfel încât să se păstreze muzicalitatea, eliminându-se, însă, declamația, iar reușita a fost, în această privință, completă.

Ambianța minimalistă a Sălii Studio, recent refăcute, cu spațiul central pardosit cu lemn cald, înconjurat de scaune suple, grațioase, în locul fotoliilor clasice, contribuie din plin la dinamizarea acțiunii și la potențarea ironiei. Recuzita

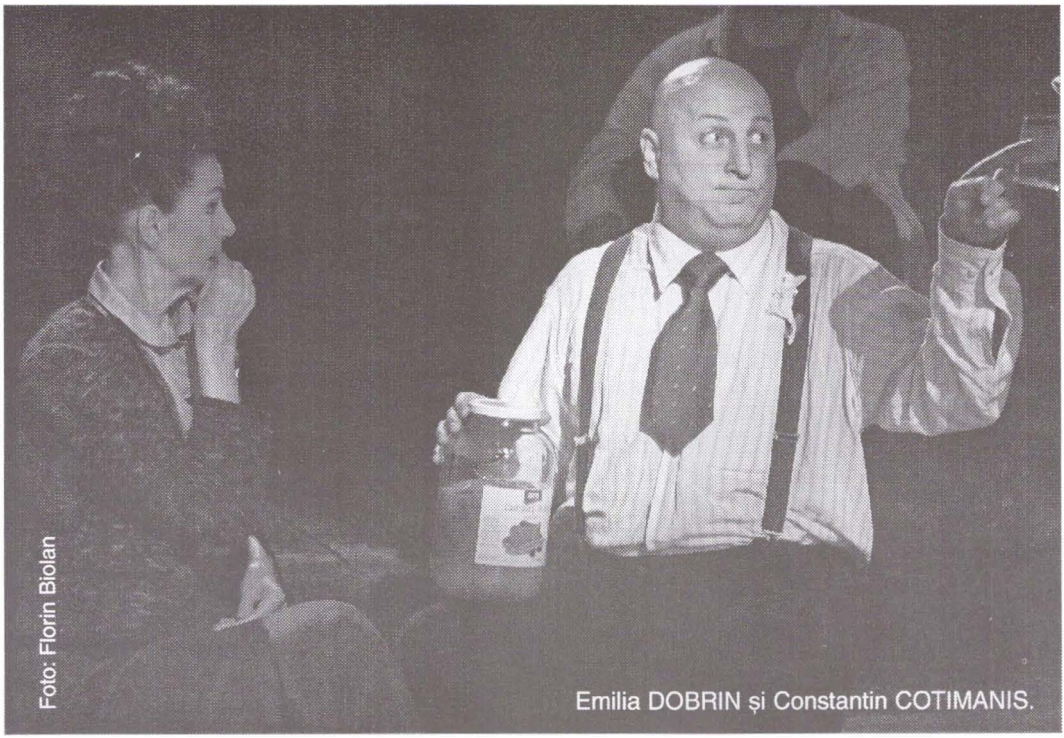


Foto: Florin Biolan

Emilia DOBRIN și Constantin COTIMANIS.

inventivă, imaginată de Sică Rusescu, combină elemente care subliniază derizoriul (cutiile de carton cu darurile modeste ale petitorilor) cu altele, spectaculoase, care surprind prin inventivitate *high tech* (scăunelul teleghidat de bagheta vrăjitoarei). Costumele au fost concepute de Anca Marcu în aceeași notă ironică. Corpul masiv, bine lucrat, al lui Bogdan Vodă este pus în valoare astfel încât Buzdugan să exhibe forța, dar și umorul, unui „soldat fanfaron".

Interpetarea este unitară, spiritul de echipă fiind evident. Emilia Dobrin se prăbușește cu grație, la fiecare contrarietate, în rolul împărătesei și execută vioi ordinele vrăjitoarei, în rolul asistentei acesteia. Luminița Erga este irezistibilă în rolul femeii de la țară, oferindu-ne admirabile momente de comedie, dar nu transpune acest filon și în rolul Ilenei Cosânzenei. Rolul Sorinei este interpretat de Ioana Calotă, care a debutat în forță în *Hora iubirilor* a lui Schnitzler. Ea alege să joace mereu în forță, subliniind nonconformismul personajului, dar neglijează nuanțarea psihologică și marcarea evoluției eroinei.

Spectacolul este dedicat amintirii lui Dan Micu. Nu este un omagiu convențional, deoarece stilul modern și rafinamentul minimalist amintesc de cele mai bune creații ale regretatului regizor.

Teatrul Nottara – Înșir-te mărgărite **de Victor Eftimiu. Data reprezentației: 17 noiembrie 2003. Regia: Alexandru Dabija. Decorul: Sică Rusescu. Costumele: Anca Marcu. Distribuția: Ada Navrot (Vrăjitoarea), Emilia Dobrin (Împărăteasa, Floarea-Soarelui, Sura), Luminița Erga (Femeia, Kunda, Ileana Cosânzeana), Ioana Calotă (Sorina), Constantin Cotimanis (Alb-Împărat, Moș Toader), Răzvan Vasilescu / Dani Popescu (Zmeul, Zorilă, Apă-Dulce, Țară-Bună), Ion Grosu (Murgilă, Banul-Pungă, Voie-Bună, Ion-Voievod, Făt-Frumos), Valeriu Preda (Crainicul, Păcală), Bogdan Vodă (Neam-de-Vodă, Banul-Scamă, Buzdugan).**

Elisabeta Pop

Labiche altoit pe ..Ionesco...

Excelentă, ideea lui Alexandru Dabija de a se apropia cu ochiul expertului, nu-i așa, de un gen în bună parte compromis, nu atât din cauza... genului propriu-zis, cât a valorii exclusive a spectacolelor. După succesul categoric al *Afacerii din strada Lourcine* în regia lui Vlad Mugur, iată, Dabija vine cu un alt vodevil de Labiche, spre încântarea, bănuiesc, a teatrului orădean care l-a invitat să monteze un spectacol valoros, dar destinat publicului, mai ales, și abia pe urmă judecății mai aspre a criticilor. Prin cele câteva spectacole cu vodeviluri și comedii interbelice (conform unui Program bine gândit, bănuiesc), Dabija a reabilitat, categoric, așa-numitele piese „deconectante", așezându-le pe locul cuvenit. Dându-și seama de subțirimea comediei – pe care a și tradus-o el însuși – regizorul a ridicat textul pe verticală, deopotrivă la propriu și la figurat: pe scena aproape goală, scenografa Vioara Bara a montat un fundal amintind de revoluția... franceză, cea care a generat lumea despre care ne povestește dramaturgul – și care, nu întâmplător, ne aduce aminte de revoluția română... – Un tablou masiv, copie după Delacroix, *Libertatea călăuzind poporul*. O ușă foarte îngustă și înaltă, pe care niciodată nu încape o pereche, de parcă, ar vrea să spună Labiche, e o lume nouă în care se intră cu dificultate... Masa lungă, îngustă și ea, e locul unde se încropește un ospăț cu mult peste posibilitățile materiale ale comesenilor, devine, la un moment dat, spre hazul spectatorilor, locul supliciului unui soț aflat sub papucul nevestei și chiar masa pe care consulta bietul doctor Ratinois, „cel fără de arginți"... În fond, acest vodevil pune în lumină strădania competitiv-isterică a două familii modeste de a-și căpătui copiii dându-se ceea ce, de fapt, nu sunt: mai bogați, mai culți, mai buni. Cele două cucoane conduc, ca să zic așa, ostilitățile: *Doamna Malineau* (Elvira Platon Râmbu – care, dacă pune puțină surdină glasului, va reuși să-și facă și mai credibil personajul), ca o furie, cu părul răvășit, gata mereu de harță, trufașă, orgolioasă, pune cu nonșalanță interesul înaintea altor sentimente: ea ascunde cu pricepere luciul mobilelor vechi, inventează pacienți ai soțului blajin dar incapabil, pune la punct o adevărată strategie pentru a părea, în fața viitorilor cuscri ceea ce de fapt nu sunt. Cealaltă Doamnă, mama băiatului Frederic, Doamna Ratinois, ceva mai speriată, se avântă în cheltuieli nebunești, își comandă toalete, spre disperarea soțului, un modest fost cofetar, Alexandru Rusu a fost, cu haz și aplomb, valetul negru, „de casă mare", argument al bunăstării să vadă *Rigoletto* de cinci ori, numai spre a fi văzuți la Operă, în lumea bună, adică. Mariana Presecan, mai fragilă, joacă foarte bine și ea, spaima femeii care ocupă un loc ce nu este al ei... Cei doi soți au parte de doi interpreți foarte buni, amândoi: Ratinois este Sebastian Lupu, pătrățos, dintr-o bucată doar la propriu, cu gesturi și vorbire de periferie, dar mimând purtarea aleasă a domnilor; Petre Ghimbășan, prin contrast cu Elvira Platon, creează un personaj molâu, timid, ascuns bine după fustele nevestei, în fond, un tip comod, leneș chiar, gata să accepte jocurile ridicole ale nevestei sale, ambițioase, nevoie mare... De un comic copios este scena în care cei doi le joacă farsa viitorilor cuscri. În rolurile celor doi tineri – cauza tuturor zbaterilor și minciunilor și prefăcătoriilor – o debutantă (Anca Dămăcuș) într-un rol potrivit vârstei: e o ~~Emmeline~~ frumoasă și cam nepăsătoare, conformându-se, de nevoie, aiurelilor mamei, în final, însă, îmbrăcată sport, în contrast cu mamele împopoțonate, pleacă împreună cu iubitul ei Frederic (la fel de firesc și de tinerește îmbrăcat și el). Richard Balint, cu mai multă

Mariana PRESECAN

Anca DÂMACUȘ, Elvira PLATON–RÂMBU și Petre GHIMBĂȘAN.

experiență scenică, a compus un tânăr cam bleguț, cam ca viitorul lui socru, dar iubind-o nebunește pe Emmeline; celelalte chestiuni nu-l prea preocupă: nici dota, nici banii, nici chiar slujba lui... În rolul unchiului Robert un alt debut, cel al lui Marius Damian, sigur pe el, poate plusând puțin din cauza emoției, dar înțelegând perfect psihologia omului de bun-simț, nesofisticat, spunând verde-n față ce gândește. În rolul Valetului negru, Alexandru Rusu are farmec și haz, ca de altfel și în cel al Tapițerului șmecher și orientându-se rapid într-o lume rapace... Ion Ruscuț este celălalt Valet, parcă ieșit dintr-o operetă, simpatic și parcă trăgând cu ochiul către spectatorii amuzați... Într-un rol de foarte mică întindere cel al trimisului unui mare restaurant, pentru organizarea cinei hotărâtoare, actorul Doru (Dorin) Presecan face dovada incontestabilă a talentului său actoricesc – e greu să-l uiți: în câteva clipe, cu aerul că de el depinde soarta universului, el le etalează celor doi snobi băuturile și mostrele de gustări ce ar putea fi servite. O face perfect, de parcă ar executa o partitura muzicală: fără ezitări, mustrându-i din priviri pe cel doi care cer mereu trufe, neavând habar ce înseamnă o masă domnească. Se râde destul la această comedie căreia Dabija i-a imprimat un ritm deloc propriu genului, dimpotrivă, cum spuneam, simțind absurdul situațiilor, el a altoit ritmul vodevilului pe cel atât de agreabil și modern al teatrului lui Eugen Ionescu. Excelentă idee, cred, care a contribuit enorm la receptarea spectacolului de către numeroșii tineri ce vin, iată, în sala de spectacole. Și chiar dacă uneori râsul e cam strâmb (bănuiesc că unii s-or fi simțit vizați!), și o undă de tristețe a străbătut sala, în final s-a instalat definitiv voia bună: publicul a simțit și ironia și aluziile, dar a fost bine. Actorii, s-a văzut, au lucrat sub o îndrumare exigentă, cu plăcere și cu sentimentul că fac un lucru bun. A fost o deschidere de stagiune promițătoare. Urmează Hausvater și Măniuțiu. Ce bine!

Teatrul de Stat Oradea Trupa „Iosif Vulcan" – Praf în ochi **de Eugène Labiche. Traducerea și regia: Alexandru Dabija. Scenografia: Vioara Bara. Cu: Elvira Platon-Râmbu, Mariana Presecan, Anca Dămăcuș, Geo Dinescu, Petre Ghimbășan, Sebastian Lupu, Richard Balint, Marius Damian, Doru Presecan, Ion Ruscuț, Alexandru Rusu. Data premierei: 13 decembrie 2003.**

Elvira PLATON–RÂMBU și Geo DINESCU.

Roxana CROITORU

După legile muzicii clasice

Se spune despre Eugen Ionescu că-şi invita publicul nu la o sărbătoare ci pentru a-i vesti catastrofele care-l ameninţă. Premiera Teatrului Maghiar din Cluj cu piesa lui Ionescu, *Jacques sau supunerea,* în direcţia de scenă a lui Tompa Gábor, ne-a invitat la un dublu eveniment: lansarea cărţii *Conversaţie în şase acte cu Tompa Gábor* şi un nou Ionescu pe această scenă, după marele succes cu *Cântăreaţa cheală* din 1992.

Cartea, apărută în colecţia „Galeria teatrului românesc" coordonată de Florica Ichim, merită un comentariu aparte. Nu pot să nu notez, totuşi – pe lângă plina de umor prezentare-interpelare a autoarei Florica Ichim şi pertinenta prezentare a „intervievatului" Tompa Gábor, de către criticul Marina Constantinescu – valoarea, importanţa şi unicitatea acestei cărţi. Pentru că această carte densă dezvăluie un creator şi un animator cu o carieră confirmată în ţară şi în lume, ale cărui talent şi pricepere vin ca o continuare a ceea ce a însemnat familia şi mediul în care s-a dezvoltat, dintr-o experienţă trăită spontan în copilărie şi adolescenţă, la spectacolele care se făceau sub ochii săi de către tatăl Tompa Miklos, remarcabil fondator de trupă, sau rolurile în care evolua mama, Mende Gabi, ca apoi, în anii de studenţie, să devină experienţă acumulată conştient. Din păcate, Tompa Gábor devine din ce în ce mai mult o excepţie, fiind unul dintre puţinii directori de teatru şi de scenă, al cărui riguros program estetic se împleteşte cu ambiţia de a avea o trupă performantă, în care destinele actoriceşti sunt urmărite şi împlinite.

Cine urmăreşte cu atenţie înscenările lui Tompa Gábor descoperă autorii poli ai creaţiei sale, în care Shakespeare şi *Hamlet*-ul său sunt un laitmotiv, iar Beckett, Ionescu şi Mrožek sunt deslusiţi magistral.

Jacques sau supunerea, scrisă imediat după *Cântăreaţa cheală* şi pusă în scenă la Teatrul „La Huchette" împreună cu *Tabloul,* la 13 octombrie 1955, în direcţia de scenă lui Robert Postec, au asemănări vizibile. Aceeaşi lume în care obiceiurile limbajului şi ale politeţii sunt curios inversate, absurdul şi inutilitatea existenţei dezvăluite.

Intriga se construieşte în jurul lui Jacques, nonconformist şi neadaptat, refuzând să fie la fel cu lumea din care face parte. Se opune printr-o tăcere încrâncenată judecăţilor şi prejudecăţilor pe care familia întreagă încearcă să i le reamintească, aducându-l la ordine. În cele din urmă, Jacques cedează şi rosteşte propoziţia-cheie: „Ei bine, da, ei, na, fie: ador cartofii prăjiţi cu slănină!" – şi astfel e readus în rândurile familiei şi ale societăţii. Pasul următor e aranjamentul matrimonial. Familia Roberta îi prezintă viitoarea mireasă, pe Roberta cea cu două nasuri. Deoarece Jacques nu o place, va fi adusă cea de-a doua fiică a familiei Roberta, Roberta cu trei nasuri. Jacques nu o găseşte destul de urâtă, dar după ce familiile şi-au epuizat toate argumentele prezentării, în fanteziste asociaţii culinare, Roberta II rămâne singură cu Jacques să-l cucerească, la îndemnurile părinţilor: „Tu rămâi de pază şi fă-ţi datoria!", „Rămâi nefericită cu al tău iubit, de vreme ce i-ai fost soţie hărăzită." Între cei doi are loc un straniu dialog, un fel de iubire curioasă, în care starea de extaz îi duce la involuţia aproape totală a limbajului, totul fiind exprimat prin cuvântul *pisică,* iar regresia în animalic atinge momentul paroxistic de stranie eliberare, în care Roberta îşi arată mâna cu cele nouă degete.

Această regresie sau transgresie în animalic, declanşată în cei doi de ceea ce înseamnă convenţie şi supunere în familie şi societate e, de fapt, o eliberare

SENKÁLSZKY Endre, MENDE Gaby, BORBATH Julia și KÉZDI Irnola.

HATHÁZI András.

superioară față de ceilalți într-o comunicare codificată, numai de ei știută, dar care transformă în același regn animal și cele două familii. Comedia naturalistă se citește din contactul imediat cu spațiul scenic. O încăpere al cărei fundal pare, la prima vedere, un glasvand verzui se descoperă ochiului ca un perete construit din rafturi acoperite perfect de borcane identice, în care sunt conservate plante acvatice. Trimitere clară la obiceiuri burgheze și descompunere a materiei, obsesie ionesciană.

În același perete se deschide o ușă batantă, prin ale cărei șițe elastice apar grotesc, spionând, capetele celor două familii. Pe frontispiciu, deasupra ușii, tronează emblema familiei burgheze: cartofii și, în medalion, o felie de slănină crestată. Pe pereții laterali ai încăperii sunt așezate ordonat câte trei noptiere și trei scaune, iar în mijlocul scenei, un pat înalt de spital, folosit în cabinetele de consultație, locul de joc al lui Jacques și în jurul căruia se concentrează și ordonează acțiunea. Obiecte puține, spațiu aerat. Din noptieră vor scoate un șal nesfârșit de lung Roberta mama și Roberta tatăl, pentru a-și prezenta, pe rând, ritualic, fiicele. Pe scaun se va urca tatăl Jacques pentru a-și susține peroratia și lansa acutele. Patul se modulează după desfășurarea acțiunii și atitudinilor lui Jacques: se ridică și se lasă . Se ridică singur pentru a descoperi sub el lada din care apar cele două Roberte.

Spectacolul debutează cu întreaga familie Jacques în jurul lui Jacques, mâncând semințe și făcând fotografii pe care le developează si le împrăștie în jur. Energia cu care familia încearcă să-l convingă pe Jacques trece de la un personaj la altul, dezvăluindu-se pe rând, în imagini ridicol-grotești, urmăriți de expresia impasibilă de Buster Keaton a lui *Jacques* – Hatházi András. Distribuția aleasă cu deosebită grijă și ca o întâlnire între generații: de la nonagenarul Senkálszky Endre, până la recent premiata Kézdi Imola sau debutanta Albert Csilla își interpretează cu vituozitate partitura pentru a se acorda împreună perfect.

Regizorul a conceput miza, evoluția personajelor după legile muzicii clasice, ale unei sonate. Primul număr solistic, intrarea fortissimo după „uvertura semințelor", a *mamei Jacques* – Borbáth Julia, această inepuizabilă actriță de comedie, plină de temperament e urmată în crescendo și foarte vivace de *tatăl Jacques,* Boer Ferenc. Fraza muzicală, tema „acțiunea de constrângere" îi este încredințată *sorei Jacqueline,* Kézdi Imola, rol interpretat cu mare finețe, măsură și expresivitate. Bunicii Jacques, veterani ai scenei, Mende Gabi și Senkálszky Endre, vetuști, decrepiți sunt contrapunctul momentelor de tensiune stârnind râsul într-o interpretare savuros-caricaturală. Bunica Jacques, cochetă și deținătoare a autorității în cuplu, bunicul, june-prim, cocoș până la ultima suflare. În reprize reapare tatăl Jacques și cuplul Roberta mama și Roberta tatăl. Cei doi Roberta: Panek Kati și Csiky András, actori experimentați în acest gen de spectacol, joacă protocolarul ritualic, un ritual de circ, ca și momentul în care sunt ultragiați de refuzul lui Jacques, cu stăpânire și rigoare. Înaintea finalului tragic-grotesc, când cele trei cupluri trec în regnul animal, au loc solo-urile Robertei și a lui Jacques. Albert Csilla, cu o deosebită plastică în atitudine și mișcare, și Hatházi András, cu mimica și perfecta stăpânire a expresiei faciale, se reunesc în straniu duo poetic.

Tompa ne face să participăm la acest spectacol articulat, ca la o experiență trăită ciudat (am vrea, fără corespondent în realitate). Un spectacol despre jenă, straniu, caraghios, insolitul comic, insolitul neliniștitor, și în care, în final, comicul ce se transformă în tragicul insuportabil.

Teatrul Maghiar de Stat Cluj: Jacques sau supunerea **de Eugène Ionesco. Traducerea: Bognár Robert. Dramaturg: Visky András. Decor: Bartha József. Costume: Carmencita Brojboiu. Muzica: Könczei Árpád. Măști: Venczel Attila. Cu: Hatházi András, Boér Ferenc, Borbáth Julia, Kézdi Imola, Csiky András, Senkálszky Endre, Panek Kati, Mende Gaby, Albert Csilla. Data premierei: 3 decembrie 2003**

Anca-Maria RUSU

Ionescu la sud-est sau la sud-vest

A analiza cu rigoare un spectacol ionescian, a scrie despre o reprezentație cuprinsă în sfera *absurdului* pare să contravină ideii centrale a acestui tip de discurs teatral, ce dezintegrează anecdoticul, suprimă motivațiile, renunță la „biografia" personajelor, pulverizează „unitatea" acestora într-o puzderie de stări, înlocuiește progresia acțiunii cu o succesiune de evenimente și situații. Teatrul devine, în consecință, nu o ilustrare a ceva dat, ci o explorare, un efort pentru cucerirea unor realități necunoscute. Pentru Eugen Ionescu acțiunea nu reprezintă un element constitutiv al dramaturgiei, teatrul definindu-se ca „locul privilegiat unde nu se întâmplă nimic". Opunându-se astfel teatrului brechtian, el consideră că scopul autorului dramatic nu este cel de a povesti. În opera sa, acțiunea va fi deci înlocuită de repetarea unor scheme simbolice. Iată de ce anumite piese au o structură repetitivă: același motiv revine de mai multe ori, până când anihilarea personajului va pune capăt repetiției. Multe texte ionesciene prezintă o structură ciclică: asistăm la o „acțiune" unică, dar în final dramaturgul sugerează că ea a fost aleasă ca exemplu dintr-o serie deschisă, că ea s-a produs deja și că se va repeta încă.

Moshe Yassur, regizorul spectacolului *Jacques sau supunerea și Viitorul e în ouă,* și-a propus să ordoneze, să dea continuitate și deci să transforme în poveste (cu început, dezvoltare și deznodământ) două texte pe care Ionescu le concepuse, probabil nu întâmplător, separat. Între ele există, desigur, o relație intertextuală, prin revenirea personajelor din *Jacques...* în *Viitorul e în ouă.* Și totuși, ne întrebăm dacă acest lucru validează construirea unei intrigi transparente prin lectura închegată a celor două piese pe care dramaturgul ar fi putut să le contopească într-un singur text cu tramă logică și cronologică, dacă ar fi considerat că *povestea* astfel obținută servește sensurilor demonstrației sale. Ne mai întrebăm, fără a fi împotriva fenomenului de *interteatralitate,* și dacă firul ce le leagă nu este cumva prea vizibil, prea la îndemână, prea explicit, atacând, în fapt, însuși spiritul teatrului ionescian construit pe contradicție, pe paradox, pe distorsiunea și fracturarea limbajului, a raționamentului comun. Din negarea și dezarticularea continuității previzibile se naște, la Ionescu, insolitul, surpriza și disconfortul cu care spectatorul, tulburat în orizontul său de așteptare, este forțat să se confrunte, dincolo de imediata capcană a comicului pur în care a căzut, în opinia noastră, spectacolul ieșean, privându-și interpreții de șansa de a da măsura talentului lor real și cantonându-i în zona efectului strigat, vădit îngroșat, vădit parodic, facil.

S-a simplificat, așadar, concepția autorului privind raportul profund dramatic dintre norma și clișeul moștenite, alienante pentru individ, pe de o parte, și refuzul de a le prelua, de a le integra, pe de altă parte. Această tensiune care susține arhitectura pieselor este diluată în spectacol, preferându-i-se ritmul alert al unei dispute casnice în care spectatorul regăsește cu ușurință binecunoscuta problemă a conflictului dintre generații. Situația cotidian recognoscibilă a fiului care ascultă muzică în căști anulează ideea ionesciană a rupturii de substanță dintre oameni, urmând calea legăturii directe între cauză și efect, ceea ce contravine spiritului antiteatrului, unde accentul cade pe ideea incapacității de a ne *asculta* unii pe alții, și nu pe cea de a ne *auzi.*

Pentru Eugen Ionescu, raționamentul logic al „celorlalți" este, în fapt, sursa unui conflict intim ce împinge personajul spre o existență derizorie, stereotipă, dar și un instrument al dinamizării „acțiunii" teatrale. Agresivitatea verbală devine semn al unei violențe subterane, al unui război rece făcut din ostilități bruște, din armistiții fragile, din alianțe strategice de moment, care asigură funcționarea mecanismului dramatic,

hrănind „acțiunea-dialog". Forța și slăbiciunea limbajului (vehicul al comunicării dar și obstacolul ei principal, expresie a gândirii dar și oglinda deformărilor sale) constituie o temă de referință a teatrului ionescian. Învățarea și apoi reactualizarea unei limbi presupune căpătarea și recăpătarea unei identități sociale, dar și a uneia individuale în cadrul celei dintâi. Căci a învăța o limbă, a-i stăpâni cuvintele înseamnă și a învăța să devii altul. Este ceea ce i se întâmplă adolescentului îndărătnic din *Jacques sau supunerea*, silit de familie să pronunțe fraza „Îmi plac cartofii cu slănină" și deci să devină „ca ceilalți". Ionescu este unul dintre puținii scriitori care plasează în centrul operei lor procesul de achiziție a unei limbi, apoi procesul de dobândire a cunoașterii. El se numără printre cei care „au văzut cuvintele" altfel, discernând o tensiune dramatică în construcția intestină a unei limbi, dobândind astfel o sensibilitate acută ce reacționează prompt la închiderea expresiei în structuri date, fixe, în locuri comune golite de sens prin acceptarea unanimă și anonimă. De aceea, spargerea clișeului, decorticarea limbajului se fac în numele regăsirii acelei pulsații care să reanimeze fraza muribundă, care să-i surprindă prospețimea prin opoziție, prin contradicție și prin paradoxurile din care crește.

Raporturile conflictuale care îi definesc itinerarul lăuntric există însă, după Ionescu, și în realitatea obiectivă, complexă și deci contradictorie. Farsele sale tragice aici își găsesc originea, în sinteza dintre tragic și comic; antagonismele dintre tragic și farsă, prozaism și poetic, realism și fantastic, cotidian și insolit, transferate pe scenă de la nivelul unei percepții personale asupra condiției umane, pun bazele unei construcții noi pentru teatrul anilor '50. Avem de-a face, deci, cu o farsă metafizică, pe care spectacolul semnat de Moshe Yassur o reduce la statutul de parodie a unei drame de familie, sau de caricatură a teatrului de bulevard, sprijinindu-se probabil pe aprecierile lui Ionescu însuși care caracteriza textul *Jacques sau supunerea* prin aceste formule. Dar tot Ionescu adăuga (și tot în *Note și contranote*): „Nu comedia de salon, ci farsa, șarja parodică extremă. Un comic dur, lipsit de finețe, excesiv. Nici comedii dramatice. Ci o revenire la insuportabil. Să fie împins totul la paroxism, acolo unde sunt izvoarele tragicului. Să se facă un teatru de violență: violent comic, violent dramatic." Celebra formulă ionesciană se pierde în ineditul amuzant promovat de viziunea regizorală a lui Moshe Yassur, care pare să uite că, pentru marele dramaturg, comicul („intuiție a absurdului") este mai „deznădăjduitor" decât tragicul. Comicul spectacolului ieșean nu are nimic „deznădăjduitor", umorul nu „se înecă în tragic", așa cum ar fi spus dramaturgul, ci plutește mai degrabă pe apa ușor tulbure a comicului de limbaj, vioi, ce-i drept. Pedala pe care se apasă este cea a lui *cum*, și nu cea a lui *de ce*.

Există, în cele două texte, o serie de metafore scenice care, respectate în spiritul simbolisticii teatrului ionescian, ar fi putut răspunde acestui *de ce* ascuns, sugerat, neliniștitor. Ne gândim la imaginea focului ce „umblă pe dedesubt" (replica Robertei), metaforă erotică dar și semn al distrugerii realului, al violenței, al dezintegrării, imagine obsedantă, caracteristică teatrului ionescian, rezolvată în spectacol printr-un simplu joc de lumini roșiatice. Ne gândim, de asemenea, la imaginea calului galopând în flăcări, care îi provoacă lui Jacques reacții ce evocă orgasmul, trezirea la viață prin chemarea cărnii; găsirea unei soluții regizorale mai inspirate ar fi condus la un câștig de sens, căci, conform psihanaliștilor, calul reprezintă elanul biologic, energia naturală, sau, într-un sens mai larg, sfera inconștientului instinctual, a oniricului eliberator din constrângerile cotidiene.

S-a trecut prea ușor, credem, și peste imaginea apei, a „umidității" dezintegratoare; apa, la Ionescu, descompune, omoară dar și renaște, putrezește dar și purifică, precum focul, în imagini paradoxale care vorbesc despre viață și moarte, despre continuitate și finitudine, într-un amestec ce afirmă și neagă în același timp, dând coerență contrariilor, asociind idei aparent opuse, relativizând și zdruncinând astfel achizițiile încleștate în percepții impuse, general valabile, depersonalizante. O altă metaforă importantă în text, dar eludată în spectacol, este cea a pălăriei pe care Jacques se încăpățânează să o poarte și la care renunță doar în scena seducției.

Pălăria se transformă în semn scenic definitoriu pentru personajul promovat de teatrul absurdului; ea cuprinde sensuri multiple: metonimie a capului, a gândirii deci, concretizând imaginea materială a individualității, a forței, a prestanței. Scoaterea pălăriei ar fi putut conota pierderea identității, renunțarea la sine, abdicarea în fața imaginii uniformizante a celorlalți. Și astfel, preluarea de către Jacques a frazei „Îmi plac cartofii cu slănină" ar fi potențat, în ciuda caracterului ei ridicol, valoarea de formulă magică, integratoare într-un ritual familial și social, ar fi susținut, în derizoriu, ideea de supunere față de canon, față de normă, de tradiție, veritabile metode de înstrăinare, de pierdere a eului adânc, adevărat.

Precum pălăria, hainele „prea strâmte pentru talia lui Jacques" își au rostul lor în text, trimițând, ca semn scenic, la o altă temă importantă, doar sugerată vizual prin costum: este tema copilăriei la care personajul se încăpățânează să nu renunțe, refuzând universul dizarmonic al „oamenilor mari"; căci pentru Ionescu (ca și pentru alți reprezentanți ai noului teatru), copilăria este Paradisul pierdut, spațiul primordial de dinaintea „căderii în lume", de dinaintea exilului. Acestui sens, Rodica Arghir, cea care a conceput costumele spectacolului, îi preferă o vestimentație mai neutră, mai „plauzibilă"; tricoul negru al lui Jacques are, totuși, o încărcătură simbolică prin desenul în formă de *țintă* de pe piept și prin faptul că el va fi purtat de sora cea mică, în partea a doua a reprezentației, lăsându-se să se înțeleagă, astfel, că „supunerea"în fața regulilor impuse de ceilalți va continua, va fi lege pentru toate generațiile.

De altfel, ideea de repetabilitate, de ierarhie, de serie închegată care condiționează spațiul și timpul uman, este cuprinsă și în decorul spectacolului. Locul decorului propus de dramaturg – „sumbru, cenușiu", al încăperii „neîngrijite", al obiectelor „uzate, prăfuite, fără destinație clară, stranii ori banale" – este luat de o construcție în trepte (nefinalizată, ce-i drept), de o structurare pe verticală, care schimbă semnificația decorului tipic ionescian. Tendința regizorală de a ordona, de a lega, de a da coerență (tendință pe care am sesizat-o deja în contopirea a două texte distincte într-o poveste cu început și sfârșit) se regăsește și la acest nivel, strict material, al decupării riguroase a spațiului de joc. Este negată astfel viziunea dramaturgului asupra lumii materiale haotice, necontrolabile, sufocante, care supune spiritul. Raportul omului cu exterioritatea ostilă, motiv atât de specific universului ionescian, se diluează, pierde din dramatism. Există, credem, și un câștig în această opțiune de decor: construcția în trepte ne-a dus cu gândul atât la imaginea piramidei (încărcată de atâtea semnificații), cât și la cea a unui Turn Babel al incomunicabilității, al rupturii prin cuvânt, al păcatului uman și al damnării.

Mitul și mitologia se insinuează deci, așa cum era și firesc într-un spectacol ionescian, care abordează grav, dar în cheie burlescă, teme și motive integrabile unui imaginar colectiv universal valabil. Apar însă, în piesele lui Eugen Ionescu, și elemente mai greu detectabile de către spectatorul european. Este cazul măștii Robertei care, prin cele trei chipuri, prin cele trei profiluri devine frumoasă și bizară în același timp, asemănătoare acelor zeități cu multe fețe din Extremul Orient. Zeiță a fertilității, dar și personaj picassian în text, Roberta din spectacolul ieșean este ștearsă, și aceasta nu din vina actriței (Catinca Tudose își nuanțează subtil replicile pe tot parcursul reprezentației), ci din cea a prismei regizorale, care transformă cele trei nasuri surprinzătoare ale miresei în niște zulufi neutri, fără impact asupra privitorului. Și atunci, valoarea de incantație a replicilor aproape ritualice din textul ionescian se diluează, nuanța de ceremonie inițiatică se pierde, pentru a cădea într-un erotism nesemnificativ, comico-ludic, dacă nu chiar grosier.

Am sugera, în final, secretariatului literar ca, în programul de sală, pe lângă lista electricienilor, mașiniștilor, recuziterilor, peruchierilor, croitorilor, cizmarilor etc, pentru care avem de altfel tot respectul, să menționeze *totuși* și numele traducătorului textului pus în scenă; aceasta cu atât mai mult cu cât, în cazul teatrului lui Eugen Ionescu, există mai multe variante, traducerea fiind deja o anume lectură a operei respective, o interpretare a jocurilor de cuvinte, a polisemiilor, a calamburilor, a paradoxurilor

ridicate la rang de semnificație, de tehnică esențială a discursului dramatic, a unei viziuni asupra condiției umane.

Și pentru că am pomenit de paradox, vom încheia folosindu-ne de unul specific ionescian, înscris într-o pagină din junețea literară bucureșteană a viitorului dramaturg: „Aș vrea să mă îndrept atât de mult spre nord, încât să mă trezesc la sud". Din punctul nostru de vedere, spectacolul semnat de Moshe Yassur nu a reușit să ajungă decât la sud-est. Sau la sud-vest.

Teatrul Național „Vasile Alecsandri" – Iași: Jacques sau supunerea și Viitorul e în ouă **de Eugen Ionescu. Regia artistică și decorul: Moshe Yassur; costume: Rodica Arghir; cu: Radu Ghilaș, Antonela Cornici, Sergiu Tudose, Mihaela Arsenescu-Werner, Petru Ciubotaru, Ada Gârțoman-Suhar, Catinca Tudose, Constantin Avădanei, Pușa Darie. Data premierei: 11 octombrie 2003;**

Catinca TUDOSE, Radu GHILAȘ.

Cristina MODREANU

Șefele de pe Calea Victoriei

Nu poți să nu te întrebi ce le face pe niște actrițe binecunoscute, de succes în teatrele de stat, distribuite de mari regizori, să coboare într-o zi, la apogeul carierei lor „de la suprafață", într-o pivniță, fie ea și transformată ca prin minune în spațiu teatral? Răspunsurile trebuie să fie mai multe, ele țin de rațiuni personale, dar, profesional vorbind, balanța cred că este înclinată de faptul că aici se pot întâlni mai direct cu publicul. Alte motive n-ar fi, dacă ne gândim că textul care le-a convins pe Dorina Lazăr, Coca Bloos și Emilia Dobrin – fiindcă despre ele este vorba – este semnat de același autor, Werner Schwab, montat și pe scena Teatrului Odeon. În plus, ambele spectacole au fost gândite de același regizor: Sorin Militaru. Încrederea în viziunea acestuia a fost, probabil, celălalt motiv care le-a determinat pe cele trei actrițe să-și asume trei partituri generoase, chiar dacă foarte diferite de cele cu care s-au întâlnit până acum în teatrul de repertoriu.

Pentru regizor, a funcționat în primul rând fascinația textului, materializată în două montări cu piesele lui Schwab, recunoscut în întreaga lume ca un inovator de limbaj teatral. Chiar dacă, așa cum s-a subliniat cu ocazia întâlnirii de la București dedicată teatrului vienez, traducerea acestor texte de către Dan Stoica lasă de dorit, Sorin Militaru a fost convins de tipologia propusă de autor, de felul foarte personal în care acesta știe să reflecte în formă dramatică dramele societății contemporane. Cele trei femei puse laolaltă de dramaturg reprezintă trei forme de manifestare a alienării ființei umane – ele par reflexia în mic a dezumanizării observate de mai toți dramaturgii contemporani de expresie germană (dar nu numai), de la Botho Strauss la Thomas Bernhard, de la Heiner Muller la Peter Handke. La ani buni după ei, vienezul Werner Schwab, personaj bizar în propria-i viață, dorind să șocheze cu orice preț, își transferă neliniștile și obsesiile în piese precum *Șefele*, deghizând-le sub pojghița umorului cu tentă neagră, bine exploatat aici de regizor. Traducerea afectează, totuși, percepția spectatorilor – mai puțin aici decât în celălalt spectacol semnat de Sorin Militaru la Odeon (*Genocid sau ficatul meu e fără rost*) – ceea ce este grav, mai ales la o primă întâlnire cu acest autor în al cărui univers foarte special nu e ușor să intri. Mărturisesc că și mie mi-au scăpat unele dintre înțelesurile textului, unele schimburi de replici rămân neclarificate, dar grație interpretelor alese conturul personajelor devine clar și tulburător.

Sunt bătrâne, dar încă n-au uitat că sunt femei – de altfel aici intervine drama mișcătoare a acestor ființe – și fiecare dintre ele găsește propria cale de a se împăca, într-un fel, cu această realitate.

Una pare imobilizată în scaunul ei cu rotile, dar faptul n-a împiedicat-o să se împopoțoneze cu bijuterii ieftine, foarte colorate și să se fardeze abundent. Printre accese de răutate, printre replici acide despre lumea care o înconjoară, ea

Coca BLOOS, Dorina LAZĂR
și Emilia DOBRIN.

găsește un moment pentru a cădea în reverie, amintindu-și de prima iubire și de schimbul de verighete. Cealaltă, subțire și uscată, opusul prietenei ei, are ceva mai multe motive de speranță, ea „compătimește", cum ar fi spus Caragiale, împreună cu un cârnățar din cartier, care o simpatizează. Nu întâmplător am făcut referirea la Caragiale, ci pentru că și aici, ca și în piesele lui, se conturează un anume fel de a privi lumea dintr-o perspectivă îngustă, ce deformează, ceea ce generează un tip de umor cu totul special. Inutil să mai precizez că cei doi dramaturgi nu se aseamănă în nici un alt fel, ei au în comun doar un *mecanism al declanșării* acestui râs amar, care seduce, iată!, multe categorii de public.

Iar cel mai amar râs îl stârnește în piesa lui Schwab de la Teatrul Act, cel de-al treilea personaj, Mariedl, cea care devine „ciuca bătăilor" cum se spune, în fața celorlalte. Ființă simplă, de o bunătate structurală, incapabilă să supere pe cineva, sau chiar să refuze o rugăminte, indiferent cât de greu i-ar fi să o îndeplinească, ea trece prin viață cu mai mult folos decât „șefele", fiindcă e capabilă să vadă și partea luminoasă a acesteia. Dacă cele două sunt roase de dorința măririi, o mărire derizorie și stupidă, pe care nici n-o merită și nici n-o vor avea, Mariedl aduce în scenă unica rază de speranță. Ieșind din haznalele pe care trebuie să le curețe (la propriu, fiindcă asta este ocupația ei), ea are ochi să vadă cerul și-și simte inima ușoară fiindcă nu și-a pierdut credința în Dumnezeu. Coca Bloos își interpretează rolul cu simplitate cuceritoare, cu o seninătate autentică, ceea ce te face să o privești înduioșat de la un capăt la celălalt al spectacolului, rănit tu însuți de tratamentul nemilos la care e supusă de „șefe", tratament pe care ea parcă nici nu-l observă, grăbită cum e să ierte orice și pe oricine. Cele două „șefe" alternează momentele în care devin detestabile cu episoadele patetice, ambele actrițe dovedindu-se maestre în schimbarea de registru. Caracterul lor duplicitar e subliniat de scenografia Alinei Herescu prin costumele create cu mare atenție pentru detalii. De la încălțările bizare, la șosetele colorate și la coafurile „dichisite" cu tot felul de accesorii, costumele le transformă pe „șefe" în creaturi provenind parcă dintr-un regn distinct, pregătit să ia lumea cu asalt – un regn agresiv, disprețuind autenticele valori umane. În contrapartidă, personajul Cocăi Bloos respiră prin toți porii modestie, hainele îi sunt austere, părul împletit în două codițe caraghioase, încălțările greoaie, privirea lipită de pământ. Icoana unui om simplu, atașat însă de lucrurile ce țin de esența vieții, acest personaj îngăduie speranța să pătrundă în spațiul închis în care „șefele" domnesc.

Montarea lui Sorin Militaru de la Teatrul Act se bazează pe dorința acestuia de a pune în valoare un text al unui autor foarte puțin cunoscut la noi, ca și pe respectul pentru cele trei doamne invitate în scenă, care au avut curiozitatea și gustul de a risca o întâlnire de acest fel. Faptul că a fost o întâlnire reușită se datorează în mare măsură regizorului, liantul care a unit în acest caz foarte bine elementele ce alcătuiesc unul dintre spectacolele de succes ale acestei stagiuni teatrale.

Teatrul ACT – Șefele de Werner Schwab. Regia: Sorin Militaru. Scenografia: Alina Herescu. Cu: Dorina Lazăr, Coca Bloos, Emilia Dobrin.

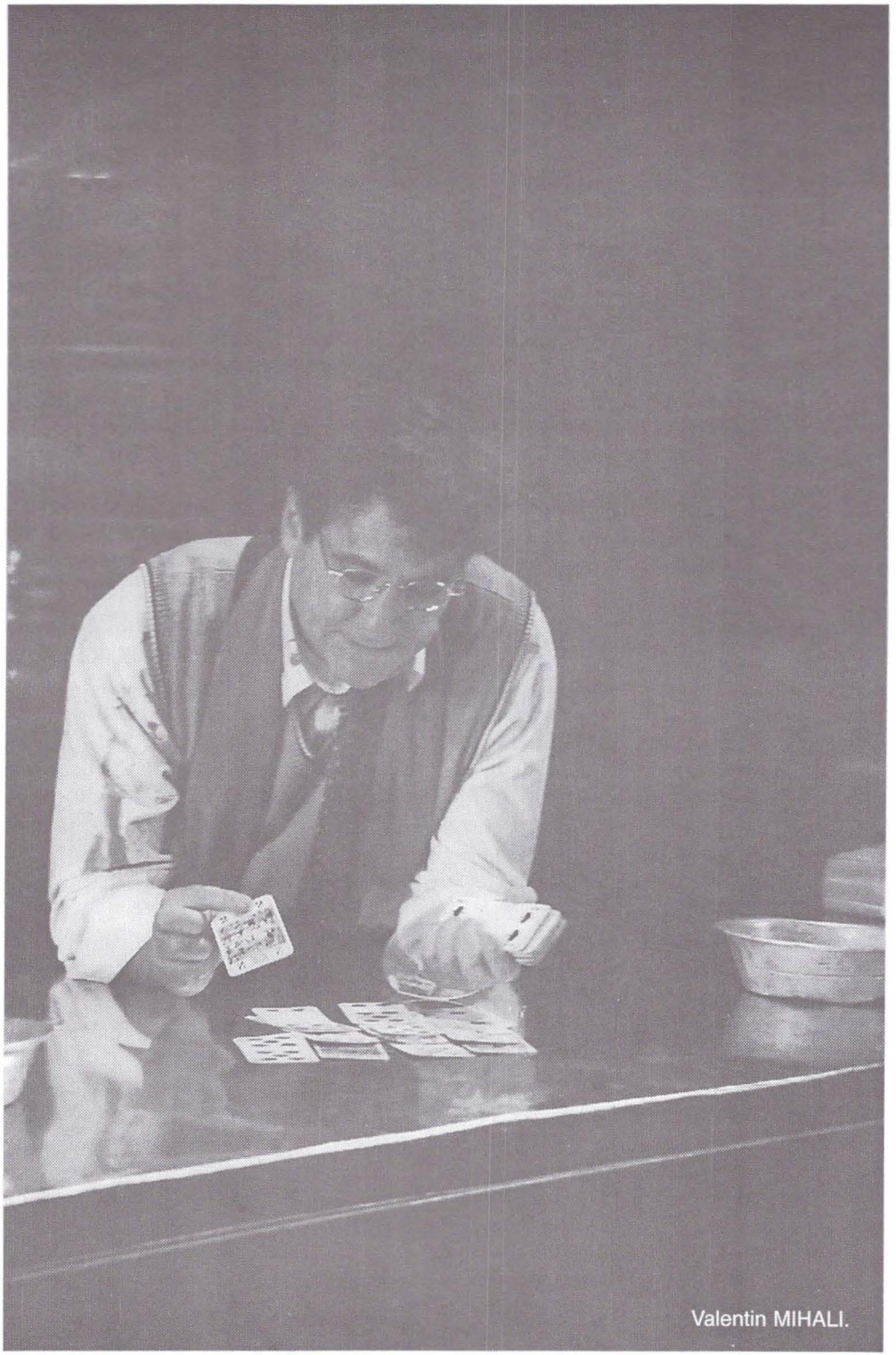
Ion CAZABAN

Azilul și tranziția

Pentru premiera moscovită de la începutul secolului '20, Stanislavski vedea piesa *Azilul de noapte* ca o dramă socială, descoperind în ea „romantismul inedit" al vagabonzilor generoși și violenți, triști și încrezători, înțelepți și cinici, mândri și disperați – o lume nemaiîntâlnită pe scena MHAT-ului, încât a fost necesar să o cunoască așa cum era în realitate, prin adăposturile năpăstuiților și borfașilor din vestita piață Hitrov. Peste câteva decenii, la Naționalul din Iași, montarea memorabilă a regizorului nostru Aurel Ion Maican aducea, datorită simbolurilor scenografice, cu o parabolă existențială despre cei căzuți „la fundul" societății. Mai târziu, cele două versiuni scenice, gândite de Liviu Ciulei, vor releva fie „universul concentrațional" al azilului, fie condiția tragică a vieții de-acolo.

Nu sunt sigur dacă era absolut nevoie să amintim aceste montări (și să omitem altele) pentru a ajunge la cea mai recentă, de la Teatrul Național din Craiova. Poate nu strică, totuși, pentru a observa deosebirile de viziune ale unui tânăr regizor de azi, Claudiu Goga, noutatea modalității scenice, preferată anume ca să păstreze actualitatea piesei și să rețină interesul publicului, la un alt început de secol. Sensul spectacolului este imediat perceptibil, o dată cu ridicarea cortinei, anunțat de un decor surprinzător, dar elocvent. Acum, personajele lui Gorki și-au găsit adăpost într-o fabrică falimentată și abandonată: pereți de cărămidă, cazane, motoare și ventilatoare înțepenite. Paturile, de obicei răspândite, sunt undeva, în adâncul scenei, lăsând liberă o mare parte a spațiului de joc. De altfel, unele personaje nici nu le folosesc: Ana, muribunda, zace într-un scaun cu rotile, iar Vaska se retrage într-o mașină roșie, probabil furată și ascunsă aici. Din compoziția pe verticală a decorului de altădată a mai rămas lunga pasarelă, plasată la înălțime, indicând prăbușirea (socială) a celor de dedesubt. Tot la înălțime se zărește stema fostei U.R.S.S., cu literele deteriorate. Este evident un decor emblematic, care situează precis acțiunea piesei. O fac cu extremă evidență și costumele la modă, și *look*-ul personajelor. Cu părul „permanent" și învinețită la ochi, Natașa poartă haină de piele, minijupă, ochelari negri. Bluza Vasilisei lasă vizibil buricul. Vaska e în „geacă" roșie. Luca vagabondează cu un mic rucsac pe umăr. Kostâliov, proprietarul azilului, e îmbrăcat elegant, în negru și cu fular alb. Alioșa circulă pe role, ascultă muzică la căști și vinde droguri. Mai tradițional ar fi Baronul, în vestă, cu papion... Când Kostâliov este omorât, sosesc jandarmii mascați, alunecând pe frânghii, aterizând spectaculos (și ironic), „la fund".

Azilul, loc de adăpost provizoriu, de trecere pentru cei care vin de undeva și se duc undeva (mai sigur, la cârciumă, la spital, la cimitir sau la închisoare), își modifică sensul, o dată cu imaginea. Locul de tranzit, în decorul Liei Dogaru, devine – dacă l-am înțeles bine pe Bahtin! – un cronotop al tranziției. Un cronotop la care participă, ca un laitmotiv, vechea melodie *Serile la Moscova,* dulce sentimentală, dar uneori cu unduiri grave ce trebuie luate în seamă.



Valentin MIHALI.

În acest cadru emblematic toate capătă altă rezonanță. Micile acțiuni repetate, sau relațiile cotidiene, sunt înglobate în cronotopul tranziției. Oamenii azilului beau vodcă, mănâncă, spală vasele, speră, se amăgesc, gândesc împreună la viață și la moarte, totodată, inevitabil, sunt umiliți și umilesc, trișează, se înfurie, se încaieră. Tragic este că – deși îi vedem într-un nou context istoric – problemele, stările, reacțiile lor au rămas aceleași. Ca și înainte, nu sunt capabili să-și schimbe existența. Lătratul plin de obidă al Baronului (poreclă fără acoperire, după regimul sovietic), urletul disperat al șomerului, plânsul prostituatei jignite, „filosofia" devalorizată a lui Satin sunt semnele paroxistice ale unei situații fără ieșire, insuportabile. Pe cât s-au săturat de cuvinte, pe atât doresc să vorbească și să fie ascultați (într-o montare anterioară, regizorul Ion Cojar găsea un relief scenic special acestei dorințe). Nu întâmplător, Nastia plânge amar când povestirea ei nu e crezută, iar Actorul alcoolic suferă cumplit pentru rolul uitat. Trupul său spânzurat se va legăna oribil, împins parcă de vântul acelui necruțător scepticism ce străbate spectacolul. Un scepticism care, în același ultim tablou, dăduse o rezolvare modificată ironic celebrului monolog umanist al lui Satin – acum spus de el din culise, de unde se întoarce încheindu-se la șliț... Astfel de detalii de comportament punctează interpretările actoricești mai mult sau mai puțin inspirate. După moartea Anei, Bubnov o încearcă dezgustat cu piciorul, iar blândul Luca nu pierde ocazia să-i mănânce portocala... Regizorul integrează acțiuni concludente, arată convingător, dar parțial, relațiile Luca–Ana, Kostâliov–Vasilisa, Baronul–Nastia, Medvedev–Kvașnia variază ritmul și tonalitatea momentelor, preferă soluții dinamice pe suprafețe mari, exploziile de violență sunt inerente, vorbind despre furia neputincioasă a personajelor și nesiguranța vieții de fiecare zi. La beție, Klești, șomerul, își aruncă furios bocancii în stema de sus, declanșând pâlpâirea stelelor și un marș hârâit... Din decorul în care se învârte uneori ventilatorul, lipsește ușa sau fereastra deschisă spre cerul albastru din montările de odinioară. Preluând o metaforă comună de gazetar, acum „capătul tunelului" nu se mai vede... Actualizarea dramei gorkiene capătă accente de pamflet caustic (uneori, însă, de o stridență la prima inspirație: inscripția Kvașniei „victimă, atentat cu bombă", cântecul „Să emigrăm în America"). Actorii execută adesea liniar proiectul regizoral, nu depășesc corectitudinea stabilirii relațiilor, când nu alunecă în teatralism și melodramă (Vaska–Vasilisa). Profunzimea și pregnanța portretelor scenice lipsesc de astă dată – cronicarul n-ar mai putea scrie despre interpreți ca la montarea craioveană din 1980.

Teatrul National din Craiova – Azilul de noapte **de Maxim Gorki. Traducere de Emma Benine. Regia: Claudiu Goga. Scenografia: Lia Dogaru. Cu: Valer Dellakeza, Valentin Mihali, Adrian Andone, Gabriela Baciu, Angel Rababoc, Cătălin Rotaru, Iulia Lazăr, Raluca Păun, Nicolae Poghirc, Geni Macsim, Constantin Cicort, Mihai Arsene, Anca Dinu, Eugen Titu, Mirela Cioabă, Cătălin Baicus, Marian Politic, Tudorel Petrescu și alții. Data premierei: 29 noiembrie 2003.**

Erată: În cronica la *Alceste* (nr. 11–12/2003, pp. 106–107, în locul „performanțelor" se va citi „personajelor"; în loc de „săvârșirea" – „revărsarea"; „nerepetată" – „nereceptată"; „identificăm" – „identifică"; „materialelor" – „motivelor"; „întârzie" – „interzic". Redacția își cere scuze.

Mircea Ghiţulescu

La Teatrul „Maria Filotti" din Brăila, Iisus Hristos şi Marchizul de Sade

După spectacolul *De Sade* de la Limoges scris şi regizat de Silviu Purcărete, tânărul regizor Szabo K. Istvan de la Târgu Secuiesc redeschide dosarul masiv al marchizului de Sade şi organizează pe scena Teatrului „Maria Filotti" din Brăila un spectacol al formelor de un estetism epatant, folosind textul „sadicului" japonez Yukio Mishima intitulat *Madame de Sade*. Repetatele nominalizări pentru Nobel şi sinuciderea rituală prin *seppuku* au sporit celebritatea lui Mishima, iar *Madame de Sade* a intrat de mai multă vreme în repertoriile teatrelor occidentale, deşi venea prea târziu, după *Marat-Sade* (titlul exact este *Persecuţia şi asasinarea lui Jean Paul Marat reprezentată de grupul teatral al ospiciului din Charenton condus de Domnul de Sade*) al lui Peter Weiss, text devenit celebru printr-un spectacol al lui Peter Brook. Mishima ne vorbeşte despre fascinaţia sângeroasă pe care marchizul o exercită asupra femeilor din jurul său, inclusiv asupra soţiei sale, Renée de Montreuil, care îl idolatrizează până la substituire, devenind ea însăşi un marchiz de Sade. Pentru ea (se înţelege că şi pentru Mishima), marchizul de Sade nu doar a spart barierele sexualităţii, dar a afirmat violent libertatea umană. Dacă libertate a avut cu adevărat marchizul, închis fără scăpare în coşmarurile sale sexuale rămâne de discutat. Szabo K. Istvan estetizează această ridicare în legendă pe care o descrie Mishima. Îl ajută enorm costumele create de Ambrus Amaryll, mişcarea lui Lorant Andras şi muzica de Mozart şi Purcell (deşi, în locul lor semnează numai Darvas Ferenc, autorul muzicii *live*), dar îl şi trădează. Spectacolul este îmbibat de muzică nobilă, preclasică, mişcarea este descompusă, tărăgănată. O bună jumătate de oră din spectacol asişti la îmbrăcarea şi dezbrăcarea personajelor, cu încetinitorul. Costumele devin acţiuni în sine ca şi recuzita: un samovar din Cehov, un sfeşnic înalt cu trei braţe, ca un trident, alte sfeşnice mai mici, un lighean mare şi alte trei mai mici, o roabă din *Moromeţii*, un manechin de hârtie din *Cântăreaţa cheală* a lui Cristian Ioan, numeroase cearşafuri albe care acoperă personajele, ocupate cu inhalaţii de aburi ca în *Tartuffe* al lui Dominic Dembinski. Absorbit de activitatea scenică, Szabo dă de lucru actorilor, care o bună parte din timp mută obiecte şi costume dintr-o parte în alta, fără un sens lămurit. Efectul final este o stare de ceremonial al cruzimii mai curând comic decât dramatic. Lucrurile se petrec în perimetrul acelui umor negru în care ritualul sexual include, în viziunea lui Szabo, tăierea degetelor de la mâini şi picioare şi răstignirea. Totul este făcut foarte „artistic", dar nu ştii unde bate. Admiţând că nevoia noastră de a înţelege este rudimentară, am acceptat că acest abator „preclasic" este de o îndrăzneală aproape necuviincioasă. Pentru Donathien Alphonse de Sade viaţa a fost o Săptămână a patimilor, el însuşi fiind un Crist martirizat care a luat asupra sa toate păcatele lumii. Sau, dimpotrivă, Iisus este strămoş al lui Sade care s-a martirizat din plăcere. Regizorul înaintează prudent pe acest traseu, producând câteva imagini ale crucificării în prologul şi epilogul spectacolului, unde se întâmplă miracolul propus de Mishima. Însăşi Renee

de Sade devine un dublu al acestuia. Dacă pui cap la cap cele două *pietà* de la începutul și sfârșitul eseului teatral semnat de Szabo K. Istvan poți ajunge, renunțând, repetăm, la orice reminiscență a nevoii de a înțelege, la concluzia că bărbatului și femeii de tip sadic le-a fost dat să se martirizeze. Bujor Macrin (*Marchizul de Sade*) este impresionant în acele imagini de *pietà* păgână de la începutul spectacolului, iar Ramona Gângă *(Marchiza de Sade)* strălucește, într-un târziu, în monologul final susținut sub ghilotina de apă. Liliana Ghiță *(Doamna de Montreuil),* Cătălina Nedelea *(sora mai mică a doamnei de Sade),* Emilia Mocanu *(Doamna de Simiane),* Simona Gurgu *(Doamna de Saint-Fond)* sunt patetice, atrăgătoare și ironice. Pleci de la spectacol cu nemulțumirea că francezii au reușit să facă din sceleratul marchiz de Sade un filosof al libertății totale, în timp ce românii nu au reușit să împiedice occidentul să facă din Vlad Țepeș un vampir sexual. La drept vorbind, Sade se află la mijloc de drum între Don Juan și Dracula, ceva mai aproape de ultimul. Ceea ce leagă între ele aceste trei figuri legendare este cultul excesului. Nu știința lor, nici arta, nici libertatea, ci recordul absolut în materie de sexualitate. Sunt personaje de *Guiness book*. Într-un fel sau altul, ei obțin un efect fabulos și legendar prin existență și nu prin operă. Ceea ce le conferă semnificație este, poate, faptul că în noi există, reprimat, un Sade sau un Dracula. Dacă n-ar fi așa, aceste legende ar fi murit demult.

Teatrul „Maria Filotti" – Marat-Sade **de Peter Weiss. Regia: Szabo K. Istvan. Scenografia: Ambrus Amaryll. Mișcarea scenică: Lorant Andras. Muzica live: Darvas Ferenc. Cu: Bujor Macrin, Ramona Gângă, Liliana Ghiță, Emilia Mocanu, Cătălina Nedelea, Simona Gurgu ș.a.**

Roxana CROITORU

Un spectacol care cultivă zâmbetul

Piese de succes pe scenele londoneze și new-yorkeze, *După Magritte* și *Adevăratul inspector Hound* de Tom Stoppard – unul dintre cei mai mari dramaturgi englezi contemporani –, au marcat deschiderea stagiunii Teatrului Maghiar din Cluj.

Regizorul David Zinder revine la Cluj cu aceste două excelente parodii comice, după montarea realizată în stagiunea trecută cu *Dybbuk* de S. Anski, spectacol nominalizat la Galele UNITER 2003.

Adevăratul inspector Hound și *După Magritte* sunt jucate, de obicei, în spectacol *coupé*. Piesa de rezistență și mai lungă e considerată prima. Zinder răstoarnă ordinea, le dă un titlu generic, *Inspectorul Hound după Magritte*, și pune accentul în ambele înscenări pe latura polițistă, detectivistă a pieselor, păstrând aceeași distribuție, completată cu doi interpreți în partea a doua. Astfel, pe lângă ambiguitatea firească a textului, prezența aceluiași actor (Salat Lehel), în rolul de inspector, chiar dacă cu nume schimbat – în *După Magritte* este inspectorul Foot (Picior), iar în *Adevăratul inspector Hound* e inspectorul Hound – mărește misterul și dă continuitate reprezentației. Ai impresia, la debutul părții a doua cu *Adevăratul inspector Hound* că e continuarea la *După Magritte*.

Piesele abundă în jocuri de cuvinte, reflexii filosofico-religioase, improvizații vizuale, întâmplări neașteptate, identități interpretate greșit într-o canava solidă pe care se țes arabescurile situațiilor și dialogurile comice.

In ciuda construcției solide, conținutul pare uneori confuz datorită întrepătrunderii de dialoguri și acțiuni ce se desfășoară simultan pe mai multe planuri. Și tocmai de aici se naște bucuria jocului, emoția continuă din aceste situații întortocheate, din felul în care sunt mișcate personajele, din așteptarea unui deznodământ pe care nu-l anticipi.

După Magritte este o comedie suprarealistă cu tentă detectivistă, a juxtapunerilor domestice improbabile, care au loc într-o casă, la periferie, în care un cuplu tocmai se pregătește să plece la bal, în timp ce mama soțului suflă din trombon. Situațiile devin din ce în ce mai caraghioase o dată cu intrarea în scenă a inspectorului Foot, a polițistului Holmes și a suspiciunilor acestora, cum că cei ai casei ar fi implicați într-o crimă monstruoasă. O piesă ușoară, spumoasă, comedie mic-burgheză care depinde ca efect de fiecare sincronizare. Glumele vizuale apar încă de la începutul piesei: mama e întinsă ca un cadavru pe masa de călcat, fiul-soț Harris, cu pieptul dezgolit și încălțat cu imense cizme de cauciuc trece de colo-colo, polițistul care trage cu ochiul din stradă lipit de geam, imagini ce te duc cu gândul spre teatrul absurd. Din cearta domestică dintre soț, soție și mamă rezultă morala piesei: „să nu ai încredere în cuvântul altcuiva, dar să nu ai încredere nici în ceea ce vezi cu ochii tăi." Tot de aici se dezvăluie clișeele de gândire, stereotipiile engleze pe dos, într-un cuvânt, limbajul vinovat de neînțelegerea care naște ipoteze absurde.

Adevăratul inspector Hound „comedie transparentă a marelui suspans și a intrigilor dintre doi critici dramatici" e interpretată în notă parodică, cu gesturi largi și poze elaborate. Acțiunea urmează jocul în oglindă despre teatru, iar în final, deznodământul uimitor al dublei crime răsturnate.

Spectacolul e unitar, rafinat în decor și costume îndeajuns de patinate, pentru a localiza atmosfera de Agatha Christie. Actorii joacă în prima parte insolitul situației, accentuând în cazul inspectorului, Salat Lehel și a polițistului, Sinkó Ferenc, caracteristicile universale ale detectivilor. Hatházi András, în schimburi de replici rapide cu Kali Andrea, reînvie rutina și plictisul vieții de familie, stârnind hohote de râs. Excelent jocul de scenă al actriței M. Kántor Melinda, bătrâna mamă firavă, cu voce schimbată, mișcări înțepenite și obiceiuri bizare.

În partea a doua, unul dintre planurile acțiunii se referă la teatru, interpretarea actorilor parodiind stilul de teatru clasic al tiradelor cu gesturi largi de *bras en l'air* (Kali Andrea și Kézdi Imola). Atmosfera misterioasă se accentuează, realitatea pătrunde în teatru și invers, prin coborârea în scenă a dramaturgilor (Keresztes Attila și Hatházi András). Inspectorul întreține confuzia în șirul de crime neelucidate. Finalul e deconcertant.

Inspectorul Hound după Magritte e o comedie a emoției, a concluziilor despre întâmplările neobișnuite ce sunt înțelese anapoda, într-un cuvânt, un spectacol care cultivă zâmbetul și râsul lipsit de vulgaritate.

Teatrul Maghiar de Stat Cluj – Inspectorul Hound după Magritte **(două piese într-un act). „După Magritte": traducerea Ruttkay Zsófia. Cu: Hatházi András, Kali Andrea, M. Kántor Melinda, Salat Lehel, Sinkó Ferenc**

Teatrul Maghiar de Stat Cluj – Adevăratul inspector Hound. **Traducerea: Hamvai Kornél. Cu: Keresztes Attila, Hatházi András, M. Kántor Melinda, Sinkó Ferenc, Kézdi Imola, Kali Andrea, Nagy Dezsö, Salat Lehel, Galló Ernö. Direcția de scenă: David Zinder. Dramaturgia, asistent regie: Kelemen Kinga. Decor-costume: Dobre-Kóthay Judit. Ilustrația muzicală: Borsos Levente. Premiera: 3 octombrie 2003.**

Nicolae PRELIPCEANU

Teatrul ca expresie a generației

Miza fiecărei generați care apare în/pe această lume e aceea de a-și pune propria amprentă pe tot ce se-ntâmplă. Fără conștiința că o altă amprentă îi va urma și, tot așa până la sfârșitul lumii. Nu am pretenția că spun o noutate cu asta. I se pare numai a găsi această mizã, ambiție, tendință – cum veți cădea de acord să-i spunem – în tot ce face regizorul Radu Afrim. În teatru, firește. Pentru a-ți imprima, însă, propria semnătură e nevoie să o înlături pe cea dinainte. Un timp s-a crezut că putem semna cu toții, unii după alții, de sus în jos și de la dreapta la stânga, în așa fel încât un cercetător al fenomenelor să poată vedea și aprecia toate semnăturile. Asta ducea la, sau venea dintr-un anumit respect față de înaintași, altfel spus, față de tradiție. Periodic, apar generații care nu au înscris în gena lor acest respect. Cazul celei de azi. Și atunci, realitatea e imaginată ca un palimpsest, de pe care ștergi scrisul dinainte, amprenta altuia, spre a ți-l imprima pe al tău. Asta nu au vrut să accepte, poate înțelegând, poate din instinct, cei care s-au revoltat împotriva celor *„Trei surori"* ale lui Radu Afrim. Numai că aici nu e nevoie de alt acord decât de acela al propriei generații. Ceilalți n-au decât să valideze sau nu actul respectiv. Există un unghi din care se pot valida și tentativele cu care, fizic, genetic, nu ar trebui să fii de acord. Și anume, cel artistic. Dacă astfel de tentative sunt produse artistice, atunci e în regulă, dacă nu, ele rămân în sfera sociologiei generațiilor și interesează altă parte a lumii.

Ei bine, spectacolul pe care Radu Afrim l-a regizat la Ploiești, după piesa unui tânăr autor germano-elvețian, Lukas Bärfus, nu are intențiile unui palimpsest, cel puțin ca produs artistic, el e o profesiune de credință a noii generații de oameni care trăiesc. În Europa cel puțin. Drama tinerei arierate mintal ar fi fost bine îngropată în convenienețe, sub masca ipocrită a familiei burgheze, pe care, într-un alt fel, o atacă Ibsen, de exemplu. Aici, însă, și acum, lucrurilor li se spune pe nume. Cuvintele, noțiunile tabu apar în lumina rampei. A zilei, în fond. După ce-și începe viața sexuală printr-un viol, a cărui victimă este, Dora spune candid, neștiind că „nu e voie": „vreau să mă regulez mai mult de o jumătate de oră". Sigur, e mai simplu să pui cuvântul în gura unei tinere handicapate decât în aceea a unei ființe, să zicem, depline. Dora nu spune „aș vrea să fac dragoste" sau „aș vrea să fiu iubită", așa cum s-ar fi obișnuit într-o literatură anterioară, ci exact așa cum știe ea, din mediul ei simplu, că se spune. Pare o mizã mică, dar nu e. Bătălia pentru cuvinte e una care s-a dat continuu în lumea asta. În fond, ea e una pentru adevăr, pentru exactitate.

Titlul piesei și al spectacolului, *Nevrozele sexuale ale părinților noștri,* explică, în fond de ce e nevoie de adevăr sau, mai bine zis, de exactitate. Părinții Dorei, niște mărunți farisei, spun că se duc „la cinematograful porno de artă", încercând să acopere cu două cuvinte, „de artă", „onorabile", ceea ce socialmente este semiinterzis, un alt cuvânt, „porno".

La deconstrucția acestei lumi care îngrămădește aparența peste aparența până la punctul în care realul nu se mai vede și nu se mai știe, trudesc un Lukas Bärfus și-un Radu Afrim, cot la cot. Tentativa mi s-a părut reușită, artistic vorbind, căci altfel, știm bine și sper că o știu și cei doi, lumea va continua să se ipostazieze pentru a ascunde eternul schelet în nu mai puțin eternul dulap.

Cu o performanță remarcabilă a Elenei Popa *(Dora)* – pe care mi-o amintesc în Anfisa din *Trei surori* – cântându-și puțin ardelenește unele cuvinte, cu performanțe gradate în jurul ei, unde gravitează pe cercuri cu raze diferite *tatăl* (Constantin Cojocaru), un ipocrit efeminat, *mama* (Lucia Ștefănescu), o ipocrită fermă, *medicul* (Ioan Coman), un ipocrit științific, *Domnul subțire* (Karl Baker), cel care o introduce brutal în viață, și ceilalți: Mihai Calotă, Alexandru Pandele, Sebastian și Narcis, figuri de fundal, create deliberat așa, spectacolul, montat într-o scenografie (Ștefan Caragiu) de fantezii moderne, în care kitsch-ul e însuși semnul lumii alese ca laborator pentru experimentarea ideilor, e unul care ar putea să convingă. Depinde numai de forța celor care-l văd, de capacitatea lor de a nu amesteca propriile resentimente față de cei care vor să-i înlocuiască în lume, cu judecată pură, pe terenul estetic. Căci aici, pe-acest teren, de altfel alunecător, poți fi de acord și cu ceea ce nu accepți defel în viață.

Piesa, dar și spectacolul, ar putea fi considerată o meditație socială, dacă acești termeni nu ar aparține acelui văl al aparențelor (maya) pe care meditația respectivă chiar intenționează să-l sfâșie, spre a ne arăta cât de gol, de calp, e totul în spatele său.

Cristina Modreanu

Furnicar urban

Dacă uneori, în drumurile mele prin țară, mi s-a întâmplat să mă întreb, după ce am văzut un spectacol, la ce bun mai funcționează un teatru sau altul, din moment ce au devenit focare de kitsch și de prost gust, ajungând să pervertească un public docil, care se mulțumește cu orice i s-ar da, mă bucur să spun că mai sunt și excepții. Când spun excepție nu mă gândesc la acel teatru care să producă fenomene, evenimente în lanț, sau să pună bazele unui centru de cercetări în domeniu, ambiționând să influențeze istoria acestei arte (deși n-ar fi rău să avem și așa ceva), ci acele instituții care, funcționând prin alimentare din banii publici, să se dovedească utile comunității în mijlocul căreia activează. Un asemenea teatru este cel numit "Toma Caragiu" din Ploiești, condus de un teatrolog al cărui unic păcat este acela de a se deda regiei din când în când. Altfel, Lucian Sabados știe să aleagă textele cele mai potrivite pentru publicul său, pe care a ajuns, în timp, să-l cunoască bine, reușește să atragă regizorii care sunt adevărate resurse de energie pentru trupele cu care au lucrat – vezi Alexander Hausvater sau Victor Ioan Frunză –, dozează corect genurile aduse în scenă, așa încât în repertoriu să existe și piese de bulevard și texte clasice și comedii românești, dar și acele spectacole care "să facă valuri" (aud că, între timp, a ajuns pe scena ploieșteană și unul dintre cei mai vii tineri creatori de la noi, regizorul Radu Afrim). Este o artă aceea de a picta, în tonuri bine alese, tabloul unei stagiuni, așa încât toți privitorii să găsească un unghi din care să-l poată admira, iar meritul acesta îi revine teatrologului Lucian Sabados. Care i-a convins, de curând și pe binecunoscuții profesioniști ai scenei, regizorul Victor Ioan Frunză și scenografa Adriana Grand să monteze la Ploiești.

Cei doi au pornit în demersul lor scenic de la un text semnat de frații Karel și Josef Èapek, *Lumea insectelor*, o "comedie alegorico-fantastică", transformată într-un avertisment serios pentru cine are urechi să audă. O serie de întâmplări din lumea insectelor sunt observate atent de un vagabond fără nici un rost pe lume, care ajunge astfel să fie purtătorul de cuvânt al scriitorilor, atrăgându-le atenția oamenilor că nu sunt cu nimic mai buni decât fluturii și gândacii. Dacă primii sunt ușuratici, superficiali, atrași de lumini și de cântece, ceilalți au obsesia agonisirii, iar scorpionii îi vânează și pe unii și pe alții, amintindu-ne tuturor că existența ne atârnă – fie că suntem gâze sau oameni – de un fir de ață.

Spectaculos în derizoriul lui este spațiul creat de scenografa Adriana Grand, un univers ridicat parcă din materiale reciclabile – de la casa în care se stabilește familia de greieri, până la locul de siestă al fluturilor, alcătuit din anvelope uzate, sau la averea gândacilor de bălegar, care nu e altceva decât un ghem de sticle de plastic, în centrul căruia clipește ecranul unui televizor, întrupând mizeria deplină. Sunt puncte din această scenografie care formează baza unor adevărate eseuri despre lumea în care trăim, integrându-se într-un discurs scenografic coerent, a cărui forță primează în spectacol. Această demonstrație de imaginație a scenografei Adriana Grand culminează cu o bizară paradă de modă, în care linia de creații vestimentare e "croșetată" din țevi, CD-uri, foi de metal, becuri colorate, plastic etc. (scena respectivă, însă, pare desprinsă de restul spectacolului, aici producându-se o ruptură epică, provocată de tăieturile operate în text).

Din scenă nu lipsește obișnuita orchestră, interpretând live temele muzicale compuse de Marius Leau. De data aceasta, actorii sunt și ei provocați să devină interpreții unor "hit-uri" îmbinând teme obsesive, a căror sonoritate mi s-a părut că ar semăna cu cea din alte spectacole realizate de aceeași echipă (pentru public, însă, faptul nu are, bineînțeles, nici o relevanță). Reușesc foarte bine această interpretare.

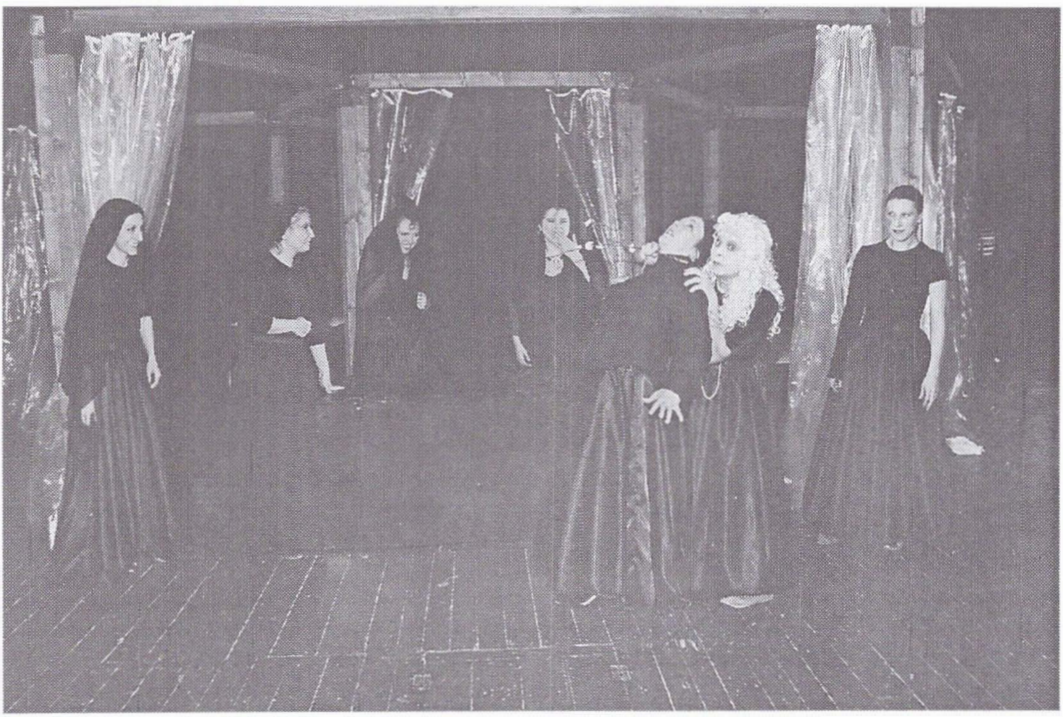
Nu e deloc o lume idealizată cea a gâzelor, ci, dimpotrivă, una construită după chipul și asemănarea lumii noastre, asfixiată de resturi menajere, gunoaie, fum de eșapament, aglomerație, zgomote. Cele două motociclete care irump în scenă cu reflectoarele în ochii publicului se adaugă și ele acestui *furnicar urban* văzut parcă sub lentila unui microscop. Dintre actori, cu toții supuși unui deloc simplu exercițiu de transformare, se remarcă, în primul rând, Andrei Vasluianu – în rolul vagabondului a cărui privire uimită, plină de sinceritate, se apleacă asupra insectelor a căror zbatere o ascultă cu mare interes, de parcă ar fi vorba despre ființe foarte apropiate. Găsind calea de a construi un discurs al simplității înduioșate de lucrurile mici, reflecție a lumii noastre, tânărul actor îi dă personajului său toată căldura de care avea nevoie pentru ca spectatorul să-l perceapă ca pe un intermediar, ca pe un ghid în acest univers atât de aproape nouă, dar pe care ne-am obișnuit să-l ignorăm. El este motorul conștientizării acestei apropieri, așa cum, a fost, pentru generații întregi, un poem simplu, lacrimogen chiar.

Nu mai puțin, Ada Simionică se dovedește excelentă pe post de nimfă abulică, ce nu-și pierde speranța în măreția vieții, pe care o preamărește în ciuda scurtei sale existențe de efemeridă. Ideea de a o "deghiza" în pompier, gata să stingă el însuși focul în care va arde din prea multa energie a vieții este înduioșătoare, la fel ca tonul perorării bietei nimfe, a cărei puritate trece ignorată pe lângă toate celelalte personaje ale acestei lumi bizare. Un strop de frumusețe în mizeria generalizată, frumusețe simbolizată, în final, și de zborul unui mic aeroplan, fragil ca o insectă, al cărui bâzâit ne readuce brusc la realitate, în timp ce luminile din sală se aprind.

Roiul de gâze pleacă, morala poveștii rămâne...

Scenă din *Lumea insectelor* de Karel și Josef Èapek.

Scenă din *Casa Bernardei Alba* de Federico Garcia Lorca.



Constantin PARASCHIVESCU

„Colibri de dragoste-ntre dinți"

Dacă o piesă fără femei pierde floarea de la butonieră, dar își păstrează ținuta sobră și riguroasă, o piesă numai cu femei e un trup în suferință, chinuit, la limita burlescului (*Cumetrele* de Michel Tremblay), a grotescului ambiguu (*Cameristele* de Jean Genet) sau al tragicului tulburător, cum e ultima dramă a lui Federico García Lorca, *Casa Bernardei Alba*. Austeră și apăsătoare, cu suflete strivite de autoritatea despotică a unei femei obtuze, neînduplecate, care-și ține fetele ferecate între zidurile reci ale unor prejudecăți medievale. Afară e căldură toridă, secetă, sete de viață, de dragoste, sângele dogorește, aici e un țipăt zguduitor înăbușit de o Medee sau Lady Macbeth – cum o asemuie niște istorici ai teatrului pe eroina principală. Închisoare sau cavou, în care se ofilesc cinci fete tinere, cinci zvâcnete de aripi care nu se pot înălța în libertate, destine frânte de o voință crudă. E Spania începutului de secol douăzeci, într-o accepție mai largă, cu teroarea falangelor fasciste care i-au luat și lui Lorca însuși viața, dar dramaturgul poet n-a vizat cu precădere asta. A dat curs mesajului de răzvrătire tragică al eroinelor sale precedente, Mariana Pineda, Yerma, într-o dramă de acută intensitate, încrâncenare mocnită, de unde a dispărut și cel mai palid fir liric care-i dădea scrisului său voci și ecou poetic. Simbol închis într-o lume cemită, cu profiluri de basorelief aproape ireal, straniu și dătător de fiori.

Un laitmotiv al spectacolului de la Galați pare a fi chiar două versuri dintr-un gazel de García Lorca reprodus în caietul-program: "Nimeni nu știa că tu martirizai / un colibri de dragoste-ntre dinți". Plastica și muzica sunt cele două coloane pe care se sprijină sugestiile montării tânărului regizor Cătălin Vasiliu, în general, inspirat și cu bun simț dramatic. Casa martiriului e de plastic în viziunea scenografei Mihaela Vasiliu, fetele se ghemuiesc în și pe niște lăzi care sunt și pat, și masă, și eventual canapea, se mișcă într-un spațiu opac și ireal cum le e viața, în rochii lungi, negre, care le sugrumă petalele trupurilor. Numai una, cea mai răzvrătită, Adela, care înfruntă interdicția și smulge o noapte de dragoste cu bărbatul așteptat de Angustias, își mai dezvelește sfidător un umăr. Muzica însoțește continuu scenele, în tonuri de energie și elan vital, ca o compensație la elanurile înăbușite (n-avem indicii cui s-o atribuim). Regizorul introduce doi bărbați în acțiune, Pepe Romano, logodnicul tinerei Angustias, în persoana unui actor de culoare (Marcel Bogza), care vizualizează aspirațiile lor intime în scene de pantomimă, și un comentator discret, martor detașat (Dan Căpățână), care le introduce pe fete în joc, desfăcându-le legăturile de plastic de sub guler, și punctează, cu succinte precizări, conflictul.

În ciuda unui început lent și incert, spectacolul a capătat gradație și rezonanță de la un moment dat, înlesnind afirmarea unor apreciabile însușiri interpretative. Ale Lilianei Lupan în primul rând *(Bernarda),* rece și aspră, cu glas de cravașă pe care o și mânuiește, ale Ioanei Citta Baciu în două apariții stranii, de femeie care și-a pierdut rațiunea *(Maria Josefa),* ale voluntarei Carmen Duru, care înfruntă cu îndrăznelaă și surâs larg interdicțiile Bernardei *(Adela),* ale Anei Maria Ciucanu *(Martirio)* și Tamara Constantinescu *(Amelia).* Prezențe marcate de fior au și Tamara Manea *(Magdalena),* Carmen Albu *(La Poncia),* Gabriela Reder *(Prudencia).* Oana Preda Gheorghe trece ca o culoare constrastantă în rochii de basm *(Cerșetoarea).* Distribuirea Corinei Constantinide în Angustias e o ciudățenie, actrița părând fără voie ridicolă prin proporțiile fizice în rol de viitoare mireasă, altfel achitându-se satisfăcător de sarcini. Unul dintre cele mai frumoase momente prin sugestie și efect este acela când degetele fetelor ating clape nevăzute pe capacul lăzilor după care

sunt ascunse, în timp ce se aude nostalgic și înălțător un pian. Finalul descompune la propriu casa ireală de tortură sufletească a bietelor ființe claustrate, care dispare din univers. Un spectacol ca un „colibri de dragoste".

Teatrul Dramatic "Fani Tardini" Galați – Casa Bernardei Alba **de Federico García Lorca. Traducerea: Cicerone Teodorescu. Regia: Cătălin Vasiliu. Scenografia: Mihaela Vasiliu. Distribuția: Liliana Lupan (Bernarda), Ioana Citta Baciu (Maria Josefa), Corina Constantinide (Angustias), Tamara Manea (Magdalena), Tamara Constantinescu (Amelia), Ana Maria Ciucanu (Martirio), Carmen Duru (Adela), Carmen Albu (La Poncia), Gabriela Reder (Prudencia), Oana Preda Gheorghe (Cerșetoarea), Marcel Bogza (Pepe Romano) și Dan Căpățână. Premiera: 6 decembrie 2003.**

Alina MANG

De ce tocmai Caragiale?

Sunt puține spațiile în București în care tinerii, dornici să se exprime prin teatru, necenzurați (fie de factori externi, fie de propriile lor temeri), își găsesc loc. Unul dintre ele este Casa de Cultură „Nicolae Bălcescu". Intim și elegant, totodată, el le oferă, celor care vin să lucreze aici un spectacol, cadrul în care te poți *juca* cât de liber vrei de-a teatrul. Profesionalismul depinde doar de tine. Că se poate, a dovedit-o montarea *O noapte furtunoasă sau Nr. 9* după textul lui I.L. Caragiale, care i-a adus regizoarei Theodora Câmpineanu Premiul UNITER pentru debut.

Aceeași operă literară a fost punctul de plecare al unui alt spectacol de la MAD: *O noapte.furtunoasă*, în regia lui Dan Vasile. Știam că aici cuvintele de ordine sunt experimentul, refuzul prejudecăților și, de asemenea, știam că regizorul este un artist cu o puternică forță imaginativă, însă, cu toate acestea, spectacolul m-a surprins.

Pozitiv, prin fantezia construcției, care mi-a dovedit încă o dată că ingeniozitatea în abordarea unui text și în soluționarea în detaliu a tuturor implicațiilor sale scenice este unul dintre atuurile lui Dan Vasile. Atâta vreme, însă, cât slujește ideea spectacolului. Dar, m-a surprins negativ, tocmai prin lipsa acesteia.

Caricatura este profundă în opera dramaturgului, iar folosirea textului drept pretext pentru o parodie ușoară, fie ea și de o vădită fantezie, induce ideea de superficialitate.

Nu m-am gândit că voi vedea un Caragiale jucat în cheie asiatică. Actorii nu erau japonezi, dar lumea *Nopții furtunoase* a fost transpusă pe tărâm nipon, împrumutând, parodic, din elementele sale tradiționale: samurai, chimonouri, costumație și machiaj specifice. Replicile au fost suprimate, s-au păstrat doar cele care desenau cadrul poveștii. Aceeași, cu unele „adaptări": Spiridon este un robot, semn distinctiv al supremației tehnicii japoneze, Rică Venturiano un marinar de peste ocean, care a poposit pe insulă și s-a îndrăgostit de o tânără localnică, adică Zița. Și de aici firul istoriei se deapănă în continuare pe situațiile știute. Rostirea replicilor imită tonalitatea și sistemul de frazare ale limbii japoneze. Sunt găsite și puse la punct mici *clenciuri* care decupează și redefinesc personajele în structura spectacolului. Actorii au intrat în pielea eroilor cu noile lor date și tratează cu seriozitate parodia rolurilor originale. Muzica *live* susține crearea atmosferei, punctând momentele importante. Există culoare în spectacol. poftă de joc și *joacă*, se vede că a fost construit cu plăcere, acolo, la repetiții, într-un spirit de echipă, dar absența unei idei care să coaguleze toate aceste energii și să le conducă spre

o finalitate rotundă, motivată a actului scenic, m-a făcut să am sentimentul risipirii lor. Și, la urma urmei, tot nu am înțeles: de ce tocmai Caragiale?

Compania Mică, în parteneriat cu Casa de Cultură „Nicolae Bălcescu", cu sprijinul Cosmopolitan – O noapte furtunoasă **de I.L. Caragiale. Regia: Dan Vasile. Costume și machiaj: Natașa Andreska. Muzica: Einuiea. Cu: Clara Flores, Gabriela Crișu, Daniel Iancu, Alexandru Gheorghiu, Gabriel Răuță, Alin Teglas, Ștefan Ruxandra. Data premierei: 7 decembrie 2003.**

Voicu DRAGOMIR

Film rupt, cadre albe

Norocul îi ajută pe cei îndrăzneți este un spectacol *coupé*, având ca sursă o cazuistică aproape naturalistă. Trei vârste ale femeii moderne stau sub semnul ratării, iar transpunerea vizuală a temei este realizată prin metafora filmului rupt, a cadrelor albe de proiecție.

Franz Xaver Kroetz este un dramaturg german ce scrie încă din anii '70. Limbajul personajelor sale este compus din clișee, banalități, proverbe sau chiar tăceri incomode. O profundă criză emoțională le inhibă comunicarea articulată, dând cuvântului un rol de apendice al ființei. Kroetz creează un realism stilizat și necruțător, care, în cazul de față, modelează trei episoade compacte și verbalizate diferit.

Montarea Gianinei Cărbunariu este inegală ca valoare, ca urmare a structurii sale fragmentare. Conștient sau nu, regizoarea s-a slujit de trei modalități succesive de semnificare: falsul naiv al imaginii-șoc, acumularea de elemente într-o structură de tip fabulă și, în fine, monologul clasic, obositor de explicativ.

Episodul întâi: o femeie tânără călătorește într-un compartiment de tren, cu bebelușul în brațe, spre orașul în care trăiește tatăl copilului. Banal: ea este o muncitoare săracă, copilașul este din flori, tatăl este un bărbat ca toți ceilalți – însurat.

Monologul ei este perfect frontal, aparent naiv. Cu o mișcare calculată și bruscă, trupul copilului cade, în mâna femeii rămânând capul artificial cu șuvițele blonde. Istorisirea devine un joc malign cu țeasta din cauciuc, al unei fetițe ce are un plan de supraviețuire într-o lume a bărbaților. Pe muchie de cuțit, Maria Obretin joacă în cheia inocenței trucate, a codițelor de ingenuă.

Al doilea episod: o funcționară trăiește singură într-o cameră de trei metri pătrați. Pentru a supraviețui în spațiul dat, omul are nevoie de ordine. Dar ordinea se transformă în pedanterie, pedanteria în ritual domestic, ritualul ia forma robotizării.

Claustrarea (autoimpusă, aș crede) păstrează toate rudimentele unei activități normale, amputată cu bisturiul dezumanizării. A mânca este necesar și meschin; îmbrăcatul are un iz de frustrare erotică; cititul se reduce la răsfoirea cataloagelor de produse din supermarket; un goblen neterminat este o expresie artistică, spălatul vaselor este o împărtășanie.

Evadarea cere imaginație, dar imaginația este sufocată de obsesia conservării substanței. Nici un gând, nici un gest, nici un strop de șampon de vase nu trebuie risipit. Există însă ceva ce nu poate fi pus în ambalaj vidat: muzica. Camera femeii este, de fapt, un radio supradimensionat, care transmite în permanență melodii de vinil, romanțioase, puțin ridicole. Femeia se sinucide, luând un pumn de pastile, în timp ce cântecul devine asurzitor. Coca Bloos oferă un recital de excepție. Fără nici un cuvânt și fără pantomimă, ea dă măsura acelei violențe subterane ce traversează spectacolul Gianinei Cărbunariu de la Teatrul ACT.

Și *ultimul episod*: o pensionară va fi dusă la un azil de bătrâni. Își face bagajele, cu conștiința că este începutul unei agonii prelungite, al cărei prim simptom este pierderea amintirilor. Previzibil, expozitiv și fără nerv, acest ultim fragment este o scădere. Interpretarea Luminiței Gheorghiu este corectă, dar vina plictiselii se află la regizor, care nu a evaluat corect textul dramatic.

Norocul îi ajută pe cei îndrăzneți este spectacolul de debut al Gianinei Cărbunariu. Aștept acum ca ea să se dovedească o prezență reală, interesantă și incomodă a peisajului teatral bucureștean.

Ion PARHON

Parabola fiului risipitor

Cu prilejul împlinirii celor cinci secole de atestare documentară a Episcopiei Râmnicului, teatrul vâlcean „Anton Pann" a prezentat în premieră absolută spectacolul cu piesa *Hoțul de mărgăritare,* de Valeriu Anania. Preluată din *Evanghelia* după Luca, parabola „fiului risipitor" este edificatoare pentru mariajul dintre dimensiunea moral-teologică și cea elevat poetică ce caracterizează scrisul aceluia pe care îl cunoaștem îndeobște drept Înalt Preasfințitul Bartolomeu, Arhiepiscopul Vadului, Feleacului și Clujului. Esența parabolei este bine sintetizată prin cuvintele lui Constantin Noica, găzduite și în caietul-program al spectacolului: „Fiul risipitor nu făcea altceva decât să cheltuiască. Dar și fratele său risipea. Există risipa celui care, întocmai fiului din parabolă, cheltuiește fără să fi strâns, dar există risipă și la cel care strânge, fără să poată aduna. Fratele fiului risipitor așa face. El strânge ascultare după ascultare și faptă bună după faptă bună, iar în ultimul ceas, când nu poate înțelege și nu poate ierta dragostea tatălui pentru cel ce a risipit, pierde el însuși tot ce a adunat".

Printr-o migăloasă și inspirată prelucrare a materialului dramaturgic, redimensionat fără a-i „amputa" nici tensiunea intelectuală a conflictului, nici virtuțile poematice ale dialogului, populat de nu puține și emoționante „maxime" proprii învățămintelor biblice, regizorul Adrian Roman (directorul trupei vâlcene) reușește să ne restituie miezul de lumină spirituală al acestui text, într-o expresie scenică limpede și coerentă, susținută și prin scenografia sugestivă, aerisită, semnată de Ileana Mihăescu. Accentul este pus pe transparența poetică a cuvântului, pe forța lui emoțională decurgând din adevăr și din firesc, departe de tușa groasă a teatralizării cu orice preț, departe de tonul moralizator sau ostentativ cucernic, ca și de discursivismul ce ar fi putut să obstrucționeze legătura dintre scenă și spectatori. Există și unele pasaje în care interpreții par mai puțin convinși de încărcătura filosofică și poetică a replicilor sau când tind să se lase furați de un ton explicativ, opus simplității și sincerității de ansamblu ale spectacolului, impuse de regizor. Dincolo de aceste ezitări și inconsecvențe, dificultățile textului sunt survolate în chip remarcabil și dau seama de efortul încununat de succes al trupei, reunindu-i pe Doru Zamfirescu, Sorin Ionescu, Laurențiu Stratan, Radu Constantinov, Iulia Alexandrescu, Remus Vlăsceanu, Alina Mangra, Gabriel Banu. Din fericire, în acea sală plină la premieră, care i-a aplaudat cu căldură pe artiști, am recunoscut numeroase personalități de frunte ale vieții bisericești și ale puterii locale. Ce bine ar fi ca lucrul să se petreacă mai des aici, la Râmnicu Vâlcea, iar respectul pentru eforturile și privațiunile acestui inimos colectiv să conducă la finalizarea proiectului de construcție a noului teatru!

Elisabeta POP

Râsul strâmb sau leac pentru prostie

Dacă, în *Principele,* Machiavelli pune oarecum bazele științei politice dezvăluind, inteligent și nu fără maliție, rolul statului în istoria modernă, în *Mătrăguna* el se răfuiește oarecum cu instituțiile cele mai importante ale societății din vremea lui, în fruntea cărora se afla, desigur, biserica, încercând să propună, cum spune Pandolfi, exigențele unei noi morale, laice, nesupuse, până la absurd, exigențelor, adesea aberante, ale normelor religioase.

În fond ce vrea să ne spună Machiavelli prin această comedie despre care toate istoriile teatrale spun că e de succes sigur (dar eu una nu am văzut nici măcar *un* spectacol de mare succes). De dragul de a avea un copil, sau mai degrabă un moștenitor, Messer Nicia, care de fapt nu e prost deloc, acceptă să facă pe prostul sau să accepte cu bună știință compromisul: tânăra lui soție, Lucrezia, va naște un copil doar dacă va bea sucul de mătrăgună, după care se va culca cu un bărbat, acesta va... extrage din pântecele femeii (?) sucul otrăvit, va muri, în schimb, femeia va naște... E propunerea lui Ligurio, a vicleanului amic al lui Callimaco, cel îndrăgostit de frumoasa Lucrezia. Pe care, dacă n-o convinge dragostea (nu vrea să păcătuiască), o conving, pe rând, mama ei, Sostrata și... o față bisericească, Timoteo. Amândoi își dau seama că, înainte de a respecta asprele legi ale moralei familiei, se cuvine a fi respectate legile nescrise ale iubirii. Și că, un bărbat bătrân nu va putea niciodată satisface pe deplin o femeie tânără, cu toate inelele pe care i le pune pe degete și cu toată averea pe care i-o pune la picioare.

Scenă din *Mătrăguna* de Machiavelli. Cu: Valentin VOICILĂ și Călin STANCIU.

O povestioară cât se poate de simplă și de naivă chiar, dacă n-ar fi la mijloc pana măiastră... machiavelică.

Pentru această comedie, regizorul Radu Dinulescu a recurs la colaborarea scenografului-artist Onisim Colta, care a construit un decor aproape realist: case cu... 29 de ferestre și ferestruici (de după care... spionau de zor bârfitoarele), o stradă, ba chiar și un pârâiaș la care fetele spală rufe, râd și povestesc ce se mai aude prin orășelul lor.

Din păcate, regizorul a folosit doar în parte spațiul oferit generos de scenograf. Costumele, în schimb (chiar dacă mi s-au părut aproape niște opere de artă, în sine), au fost frumoase, purtate cu plăcere de actrițe care, se știe, cât le place să fie îmbrăcate frumos pe scenă și, de ce nu, și în viață (Oana Văran Goia).

Actorii au jucat corect, dar ceva îmi spune că, cel puțin în seara când i-am văzut eu, nu erau superîncântați de spectacolul în care jucau. N-am văzut – și Dumnezeu mi-e martor că m-am străduit – acea nebunie, acea dăruire totală pe care aveam s-o văd chiar a doua zi, în același teatru. Pofta de joc, găselnițele comice menite să permită actorilor să se desfășoare pe partiturile, altfel generoase, acest lucru nu a fost cu putință să văd, or, în cazul acestei comedii, sunt convinsă, așa, plină de lucruri neverosimile, succesul ei, adică, stă în *Jocul* actorilor, în ideile regizorului, în verva interpretării. Altminteri, lucrurile se desfășoară corect, fără greșeli grave, fără bâlbe, dar și fără focul, fără nebunia care fac posibile cascadele de râs, născute din *jucarea* situațiilor comice.

Nu știu, nu sunt sigură că știu ce-i lipsea cu adevărat acestui spectacol ca să fie foarte bun. Cred, totuși, că regizorul a lăsat neexploatate câteva momente hazoase, încorsetându-i pe actori cu chingile măsurii care s-au dovedit păgubitoare. Cu toate acestea, unele momente au fost aplaudate și ele țineau mai ales de rezolvările fericite ale unor situații comice. Fetele au fost bine portretizate individual și colectiv, prezența lor aproape permanentă în spectacol a avut darul să dinamizeze acțiunea. Bun și *Ligurio* (Călin Stanciu), care mi se părea cu virilitatea lui nemascată chiar mai potrivit pentru Callimaco, insinuant și ipocrit, bine prins *Timoteo* (Doru Nica), jucând cu aplomb dar nu cu destulă viclenie și vervă, un actor de frunte al teatrului, Valentin Voicilă (un *Messer Nicia* cam nehotărât între viclenie și prostie crasă), bună și codoșind cu pricepere, dar și cu dragoste maternă, dar și cu puțin interes pentru propriile ei plăceri, Adriana Ghiniță *(Sostrata)*. Și Radu Cazan mi s-a părut a fi înțeles ce rol joacă *(Siro)*. Cei doi tineri, pasionați doar în limitele permise de text (când ar fi putut juca de trei ori pe-atâta), Carmen Butariu și Bogdan Costea se simțeau parcă fie într-o telenovelă ce te făcea să lăcrimezi, fie într-o poveste ce aducea mai mult cu 1001 de nopți, decât cu *Decameronul,* cum mi s-ar fi părut normal să fie.

Scene lipsite de haz, ca aceea cu oala de noapte adusă... la analiză sau cea cu patul (urâțel și nu din zona acestui spectacol) înălțat la... ceruri (la pod) nu au ridicat cu nimic, ba dimpotrivă, cota spectacolului.

Și, chiar dacă Machiavelli susținea că nu râde din inimă la această (scriind-o?) comedie, mi-ar fi făcut plăcere să văd o sală tăvălindu-se de râs. N-a fost să fie... nici de data asta.

Teatrul de Stat Arad – Mătrăguna **de Machiavelli. Regia: Radu Dinulescu, Decor: Onisim Colta. Costume: Oana Văran Goia. Coregrafia: Maura Ianoș. Pregătirea muzicală: Laura Manolache. Cu: Călin Stanciu *(Ligurio),* Bogdan Costea *(Callimacho),* Valentin Voicilă *(Senior Nicia),* Doru Nica *(Timoteo),* Carmen Butariu *(Lucrezia),* Adriana Ghiniță *(Sostrata),* Radu Cazan *(Siro);* Corul fetelor: Gin Cazan, Marilena Taraș, Oana Maria Kun, Liliana Balica, Oltea Blaga, Carmen Vlaga, Angela Petrean Mariana Dănilă. Data premierei: noiembrie 2003**

O casă și-o femeie... eterna poveste...

Mărturisesc sincer că m-am dus să văd acest spectacol și dintr-o curiozitate, explicabilă, pentru cineva care a fost (nu singură) ani de zile organizatoarea unor spectacole de *Teatru de poezie* sau café-theatre de foaier, la Oradea. Ei bine, ceea ce am văzut la Arad a fost mai mult: a fost un spectacol, chiar unul important, prin seriozitatea și implicațiile sale, de toate felurile: materiale, receptare, în fond, valoare estetică certă. Alexandra Gandi a alcătuit o versiune scenică după grupajul de poezii oferit de Adrian Păunescu, organizând un material poetic după legile scenei. A rezultat o montare omogenă, în care luminile, mișcarea, rostirea versurilor, intensitatea trăirii, au contribuit, toate, la nașterea unui spectacol de o oră și jumătate, fără pauză, care s-a urmărit, cum rar mi-a fost dat să văd, cu sufletul la gură.

Auzisem, cum se aud tot felul de întâmplare prin teatru, că Poetul ar fi istorisit (nu era prima oară) în acest grupaj de poezii, o poveste cât se poate de adevărată și de tristă, în același timp, legată de o dragoste mare și o dezamăgire și o trădare pe măsură. Se poate. De fapt, nu acest lucru este important, un poet trebuie să treacă, cred eu, mai ales prin stări de acest fel, pentru a putea crea povești emoționante. Cum altfel, nu?

Într-un cadru aerat, esențializat inteligent (Oana Văran Goia), actorii se mișcă degajat, printre doar câteva belemente de, nici nu-l pot numi mobilier, pentru că nu e: e un pom al Destinului, lângă care toarce, leneș sau mai grăbită, o *Parcă,* Soarta însăși, urmărind, la propriu, cu firul ghemului de lână, personajele. Care de fapt sunt două: *Poetul (Ego,* cu al său etern *Alter Ego,* și *Femeia* (ea, Eva), cea care face totul ca să-l împingă pe Bărbat spre patimă, spre păcat, cea care-l face fericit, coborându-l apoi în iadul deznădejdii, al disperării și, cine știe, chiar al morții.

Și, cum spune poetul, „Așa e pe-aici, pe la noi, / Și eu fără tine fac doi. / Și tu fără mine faci doi, / Și eu fără tine fac doi..." De fapt, „pe la noi" înseamnă în ținutul fără logică al iubirii nebune, dezlănțuite, totale, care se termină cu scrum și cenușă.

Trebuie să recunosc, meritul cel mare îl are, nu Adrian Păunescu, vai, atât de controversatul Poet, ci Alexandra Gandi, care a știut să imprime reprezentației emoție, o seriozitate potrivită marilor spectacole, și nu în ultimul rând o imensă sinceritate, evitând lăcrimoșenia, mila civilă, omenească, dar inestetică, pentru căderea poetului, a îndrăgostitului în infernul disperării. Apoi remarcăm un lucru rar: actorii joacă unitar, cu farmec, cu emoție autentică, cu desăvârșită convingere, în fruntea lor, arzând, literalmente, ca o flăcără, Zoltan Lovas: tânăr, frumos, iubind cu patimă, el știe să aducă în scenă o emoție doar privind intens Femeia, doar dansând cu ea un tango languros, doar mișcându-se, ca o felină, între foile de hârtie pline de versuri (acolo intervine *alter egoul* său), foi care devin, superb moment, rochia de mireasă a celei care nu va fi niciodată mireasă...

Fragila ființă a *alter egoului* poetului (interpretat cu discreție de Costin Gavază, fără nici o stridență), figura Ursitoarei ciudate, argintii, precum o extraterestră, căreia tânăra debutantă Angela Petrean îi conferă cu siguranță, prin glasul frumos timbrat, o siluetă greu de uitat, în fine, o actriță cu ceva mai multă experiență, Carmen Butariu, trece prin scenă ca *Femeia* plină de taine, îndrăgostită, delicată, pătimașă, trădătoare, insistentă, răvășitoate. Costumele ei, de fiecare dată de altă culoare, accentuează stările prin care trece și sentimentele pe care le provoacă. Cei doi, precum Soarele și Luna, nu pot rămâne împreună.

Sala a ascultat cu răsuflarea tăiată această poveste de dragoste și ură oferită cu o intensitate emotivă și o dăruire exemplare, cu eleganță și rafinament.

Teatrul de Stat Arad – Din doi în doi **de Adrian Păunescu. Adaptarea scenică, coloana sonoră și regia: Alexandra Gandi. Scenografia: Oana Varan Goia. Coregrafia: Ștefan Valkay. Licht design ing. Lucian Moga. Cu: Zoltan Lovas, Costin Gavază, Angela Petrean, Carmen Butariu.**

Shakespeare în blugi

Dacă regizorul spectacolului de la Oradea, (invitat din Ungaria), pe numele său Bodolay Géza) a urmat, din voluminoasa bibliografie shakespeariană pe Jan Kott și, să spunem, pe G.K. Hunter sau pe John M. Hollander, vom înțelege că a optat pentru această formulă: „senina comedie" este de o modernitate continuă, în primul rând pentru modul în care îmbină și combină tonul glumeț, vesel, cu lirismul, ambiguitatea în care își învăluie personajele și situațiile de o teatralitate excepțională, numeroasele travestiuri, refugiul în vise și iluzii și, nu în ultimul rând, „baia de muzică în care se scaldă, dezinvolți, deopotrivă eroii comici și lirici..." Aici muzica este elementul esențial, este chiar „muzica în acțiune", ilustrând parcă vorbele unui personaj: „Să nu vă încredeți în omul... ce n-are muzica într-însul..."

Bodolay a simțit (aidoma lui Felix Alexa, la Teatrul Național, cu *Visul unei nopți de vară)* că scenele oarecum secundare liniei principale, cele ce țin de partea luminoasă, mai vulgară a comediei, sceneie în care apar oamenii simpli sau curtenii libertini, cheflii sau vicioși sunt infinit mai savuroase și mai pe placul actorilor și, de ce nu, al publicului care, dacă tot a venit la o comedie, vrea, desigur, să râdă. Și, rar mi-a fost dat să văd un public mai dornic să se distreze, ca cel maghiar.

Cu toate că această comedie are în centru o poveste de dragoste – ce spun eu una, sunt două-trei – Jan Kott crede că trebuie să fim surzi cu totul dacă în toată vânzoleala drăgăstoasă nu mai vedem și altceva „decât muzica romantică a iubirii".

Și, dacă tot nu există vreo linie, de ce n-ar încerca el, regizorul, să vorbească lumii imaginate de el, în limbaj modern, cu costume moderne, cu muzică pe care o iubesc – și o pun la câți decibeli vor tinerii de azi. Este exact ce a declarat și regizorul Ion Sapdaru anul trecut, când, pe aceeași scenă, cu trupa română, însă, a montat și el *Visul...* lui Shakespeare, motivând că vrea să placă tinerilor. Tare mă tem însă că, nici într-un caz nici în celălalt, numai intenția nu ajunge. Să mă explic.

Și într-un caz și celălalt, spectatorii adulți (bătrâni, mă rog!) au dat semne de nedumerire și de insatisfacție, obișnuiți să vadă chiar contese și chiar palate (sau măcar un zid de palat), contese îmbrăcate ca atare, iar nu decoruri din practicabile, butoaie și lăzi de gunoi aduse parcă de pe strada teatrului și să asculte o muzică liniștită și liniștitoare sau veselă cu măsură, nu rock îndrăcit în decibeli asurzitori, piese disco, ceva Deep Purple, My Dying Bride sau Sex Pistols.

Tinerii însă, atâția câți erau în seara premierei s-au amuzat copios. au acceptat rapid că cei de pe scenă nu sunt, nu trebuie musai să fie prinți, contese și curteni, ci doar actori care se amuză și ei... jucând niște personaje. Râsul lor sănătos i-o fi consolat pe bătrâni, nu știu, oricum, uneori am văzut că s-au lăsat și ei prinși de nostimele întâmplări. La urma urmei, *Ce doriți?* se mai numește comedia, nu? Sau *Ce-ați dori?*

În primul rând, publicul a savurat textul, în admirabila traducere a unui mare poet maghiar, Radnóti Miklós, și a Rónay György. Apoi a savurat jocul plin de vervă, de bucurie, de plăcere al actorilor, fără excepție. I-au condus, cu o lejeritate bine temperată și cu un talent robust, de mult verificat, chiar bufonul *Feste,* căruia Dobos Imre i-a adăugat, pe lângă șiretenie si inteligență, vervă și acea sensibilă undă de tristețe tipică bufonilor.

FODOR Reka și KOVÁCS Levente.

În ordinea în care ne-au spus mai mult sau mai puțin ceva, consemnăm vitalitatea grupului „trântorilor" simpatici, *Sir Toby Belch,* chefliul unchi al *Oliviei,* cea care știe cel mai bine cum se trăiește clipa (Ács Tibor într-o formă bună), la fel, *Maria,* camerista – pe care regizorul a vulgarizat-o însă inutil augmentând trăsăturile de proxenetă, de femeiușcă, dar căreia, cu talent și măsură, o mare actriță a scenei maghiare (Csiky Ibolya) i-a împrumutat propria personalitate. I-a secundat, cu veselie necontrafăcută, Dimény Leventé *(Fabian),* un *Malvolio* ridicol, mai ales prin strădania de a ne convinge că e serios și îndrăgostit, apoi „cățărătorul" pe scări ierarhice, un caraghios care-ți făcea și milă ca victimă perpetuă a compus cu sobre (poate prea sobre) mijloace Kovács Levente jr.

În cele patru roluri ale îndrăgostiților – travestiților, confundaților, păcăliților și, în fine, fericiților *Orsino, Olivia, Sebastian* și *Viola,* au evoluat cu aplomb și spirit ludic incontestabil (chiar dacă nu egali ca valoare artistică) actorii tineri Molnos András Csaba, Fodor Réka, Kocsis Gyula (un debut de bun augur) și Gajai Ágnes, ultimii doi beneficiind de o surprinzătoare asemănare, blonzi și de statură mică. Cuplul neîmplinit *Orsino–Olivia* are parte de actori înalți, „schimbul" trezind un haz nespus al totalei nepotriviri fizice: o Ea înaltă cu un mititel pe care-l sufocă cu dragostea ei și un El înalt care duce lejer pe umăr pe dulcea iubită. În fond, regizorul și publicul se amuză nebunește, ironizând o lume superficială, plictisită, iresponsabilă, căutându-și înfrigurată, identitatea, cu aluzii la celebrul mit al androginului. În celelalte roluri, Kiss Csaba *(Antonio),* Csatlás Loránt *(Valentin),* Nagy Gábor *(Curio),* Meleg Vilmos *(Căpitanul)* și, foarte comic, Kardos Rábert *(Sir Andrew)* completează fericit o distribuție care funcționează bine, cu toate că, uneori se strecoară, din motive pe care nu le-am înțeles, o notă falsă, în falset, în spectacol. S-ar putea ca aceasta să fie și din cauza... blugilor, mă rog, a costumelor care, gândite conform viziunii regizorale (scenograf-costumier,

aici o talentată artistă, Florina Bellinda Birea), nu le-a conferit interpreților tocmai identitatea declinată. Cine știe? E numai o părere...

Decorul (Bölöni Vilmos) funcționează și el, dar pare a fi capabil a găzdui orice alt text, marcat de o nefericită neutralitate și răceală. N-am înțeles, totuși, de ce a început spectacolul cu o mică recitare, dar interpreta, o copilă dulce și exotică, a smuls aplauze.

„În ce veac trăim, oare?" întreabă la un moment dat Bufonul. Și întrebarea rămâne atârnată undeva între cupola sălii și public. Nu fără un tâlc ascuns... Ehei, ce mai ploaie, ce mai vânt... Cât privește întrebările noastre, nu puține, dacă, cum de ce... rămân deocamdată fără raspuns...

Teatrul de Stat Oradea, Trupa „Szigligeti" – „A douăsprezecea noapte" **de Wiliiam Shapespeare. Traducerea: Radnóti Miklós și Rónay György. Regia: Bodolay Geza. Decoruri: Bölöni Vilmos. Costume: Florina Bellinda Birea. Asistent regie: Teklesz Zsuzsa. Cu: Molnos András Csaba, Kocsis Gyuia, Kiss Csabá, Meleg Vilmos, Csatiós Lóránt, Nagy Gábor, Ács Tibor, Kardos M. Rábert, Kovács Leventejr., Dimeny Levente, Dobos Imre, Fodor Reka, Gajai Ágnes, Csiky Iboiya.**

Marinela ȚEPUȘ

Variațiuni pe teme caragialiene

Mai harnic decât altele, Teatrul „Sică Alexandrescu" ne-a oferit două premiere chiar în buza sărbătorilor. Condus cu multă tenacitate de către un tânăr regizor deja afirmat, Claudiu Goga, teatrul brașovean este, în această clipă, unul dintre cele mai apreciate din țară.

În general, nu am încredere în regizorii-actori. Nici măcar dacă e vorba *de one man show*-uri. Sau mai ales atunci. Un ochi profesionist, limpede, care să privească din afară mi se pare necesar în orice împrejurare.

Cu atât mai mult nu vedeam ce sorți de izbândă ar putea avea un spectacol realizat de Ilie Gheorghe pentru sala Studio a Teatrului „Sică Alexandrescu" din Brașov, cu o improvizație pe teme caragialiene – iar Caragiale!!! –, și inserții din discursurile politicienilor de azi.

Am tot respectul și admirația pentru enormul talent al actorului, dar parcă era prea mult, totuși, a fi și scenarist, și regizor, și interpret. În fine, o calitate tot părea să aibă reprezentația promisă: dura doar 55 de minute, fără pauză. Am respirat adânc și am intrat în sala cochetă, intimă, în care mai văzusem o seamă de spectacole reușite. M-a impresionat plăcut – de ce n-aș recunoaște? –, scenografia simplă, foarte sugestivă a Liei Dogaru: o micuță arenă de circ, cu talaș pe jos și fanioane atârnate de stâlpi, cu un pupitru, ce putea servi și unui dirijor de orchestră, dar și pentru discursuri electorale.

Începutul a fost greu, Ilie Gheorghe, cel dintotdeauna cunoscut rostind corect (fără nimic surprinzător) replici din diverse scrieri caragialiene. Doar că asta s-a petrecut vreme de vreo două–trei minute, după care a urmat explozia. Ilie Gheorghe bea, cu avânt patriotic, din berea *națională*, ne citește mucalit ziarul *național*, vorbește despre gravele probleme *naționale*, ne povestește

despre co-*naționalii* de azi și de ieri. Se agită, se înfierbântă, schimbă registrele, plânge, devine sobru, iarăși plânge, își toarnă confeti (talaș) pe cap, pe haine, citește din broșuri *naționale*... Ce mai!, un recital de mare clasă, în care ni se dovedește cu multă candoare cum imaginația ilustrului Caragiale a fost de mult depășită de cea a politicienilor zilelor noastre, mult mai gongorici, infinit mai stupizi. Hazul involuntar al parlamentarilor noștri este grobian, iar actorul știe să-și folosească propriul har comic pentru a ni-i arăta în toată splendoarea. El „imaginează" pentru noi o lume scălâmbă, dar, din păcate, reală, ne amuză, însă râsul nostru e strâmb. Guvernanții de azi uită adesea să ne dea pâine, dar, slavă Domnului, circ ne oferă din plin. Și fără nici un ban!

Grija cu care Ilie Gheorghe a decupat textele caragialiene, interferându-le cu fragmente din discursurile aleșilor noștri, este demnă de un dramaturg cu experiență. Simțul său comic l-a ajutat să aleagă cele mai mustoase expresii, mixându-le într-un demers spumos, coerent, unitar.

55 de minute în care râzi pe săturate, după care pleci cu gustul amar că, la 13 ani de la revoluție, suntem la fel de primitivi ca pe vremea lui Caragiale. Poate că Ilie Gheorghe ar trebui să-și prezinte spectacolul nu doar în sălile de teatru, ci și în cele ale Parlamentului. Cine știe dacă, văzându-și chipul în *oglindă*, bravii noștri politicieni n-ar da fuga să-și schimbe... măcar părul (stilul oratoric), dacă năravul nu!

Ceva mai trist a fost cu cel de-al doilea spectacol: *O noapte furtunoasă*, în regia lui Mircea Cornișteanu – la care ne-am dus ca la pomul lăudat. Doar știm că regizorul este definitiv îndrăgostit de opera marelui dramaturg. E drept, de ani mulți, Mircea Cornișteanu tot montează și montează Caragiale, iar piesele, fiind

Bianca ZUROVSKI și Mircea ANDREESCU.

puține și, unele, magistral alcătuite, nu permit invenții la infinit. Eroarea este tocmai aceea că artistul a dorit cu orice preț să croiască haine noi unei piese prea bine îmbrăcată. El a dorit să amplifice hazul și mesajul piesei, aducând – în foaier și pe scenă, pentru a susține un prolog și un epilog –, tot felul de *moftangii*. Din păcate, apariția acestora a stârnit mai mult confuzie, dovedindu-se o lipitură. Mai ales la sfârșitul reprezentației, când, în „buna" tradiție a regizorilor români, mai mari și mai mici, avem parte de mai multe finaluri. Și, dacă primul a fost tocmai potrivit întregului – toată lumea, fericită că onoarea de familist a lui Jupân Dumitrache a fost „reparată", își îndreaptă atenția spre televizor, unde, firește, se transmite o telenovelă de mare succes –, următorul nu face decât să ne dezumfle: *moftangiii* apar din nou, făcând mult zgomot... pentru nimic.

Spectacolul a avut suișuri și coborâșuri, „burți" mari și imagini surprinzătoare, ca aceea a apariției lui *Rică Venturiano* (Marius Cordoș), care pătrunde în casă, asemeni unui cotoi în călduri, pe acoperiș. Decorul, excelent realizat de Viorel Penișoară, sugerează terasa casei mari, ajunsă în stadiul finisărilor și, în partea cealaltă a scenei, un colț al casei vechi, devenită locuință pentru argați (stăpânită acum de Chiriac). O poartă modernă și un zid înalt, care împrejmuiește *ranch*-ul, transferă, cu multă subtilitate, acțiunea în prezent. Doar că de la acest nivel, lucrurile se tot complică și nu mereu în fa-voarea spectacolului. De pildă, Mircea Cornișteanu știe mai bine decât noi toți că Zița e modistă, dar felul în care ne-o înfățișează este forțat. Costumul caricatural al acesteia devine pentru actrița Bianca Zurovski stânjenitoare, obligând-o să joace rolul unei retardate. De ce? Nu prea înțelegem. Prin contrast, dacă Zița era prea stridentă, *Veta* (Gabriela Butuc) nu se vedea deloc. Fadă, fără personalitate, stârnește întrebarea firească: Oare de ce o place Chiriac? Doar pentru că îi oferă un trai comod și perspectiva parvenirii fără prea mari dureri de cap?! Posibil, dar insuficient pentru a ne convinge. Pentru Costache Babii *(Jupân Dumitrache)* și pentru Mircea Andreescu *(Ipingescu)*, „hainele" personajelor păreau prea strâmte. Jucau într-un fel de lehamite, probabil menit să le ascundă jena că nu înțeleg ce caută pe scenă. Demis Muraru *(Spiridon)* este util fără a ieși prea mult în evidență. Singurii care au făcut față propunerii regizorale au fost Mihai Bica *(Chiriac)* și Marius Cordoș *(Rică Venturiano)*. Cel dintâi interpretează rolul unui *macho* arătos, țanțoș, mediocru în cuget, însă șiret cât cuprinde, impresionând printr-un joc bine strunit. Marius Cordoș, mic de stat, mare la vrere, încearcă să se facă remarcat prin „inteligență" și „cultură". Își ține discursurile ridicându-se pe vârfuri sau urcat pe o schelă-lift ca să pară mai înalt și să fie, musai, luat în seamă. Se mișcă rapid și este alunecos ca o pisică. Un „potpuriu" de manele si muzică etno însoțește adesea trama, amintindu-ne permanent că ne aflăm într-o bravă mahala a Capitalei de azi.

Nu se poate spune că e un spectacol prost, doar că mi-a lăsat impresia că e făcut în „mare(a) trecere". Ca și cum regizorul (prea) bun cunoscător al textului, s-a plictisit și a încercat o variațiune pe tema dată. Doar că n-a avut răbdare să exerseze. Păcat!

Teatrul „Sică Alexandrescu", Brașov – Oratorii pisicilor turbate, **un spectacol de Ilie Gheorghe, după texte de I.L. Caragiale, cu inserții din discursuri politice ale zilelor noastre. Scenografia: Lia Dogaru. Cu: Ilie Gheorghe.**

O noapte furtunoasă **de I.L. Caragiale. Regia și ilustrația muzicală: Mircea Cornișteanu. Decorul: Viorel Penișoară. Costumele: Luana Drăgoiescu. Cu: Costache Babii, Mircea Andreescu, Gabriela Butuc, Mihai Bica, Bianca Zurovski, Marius Cordoș, Demis Muraru.**

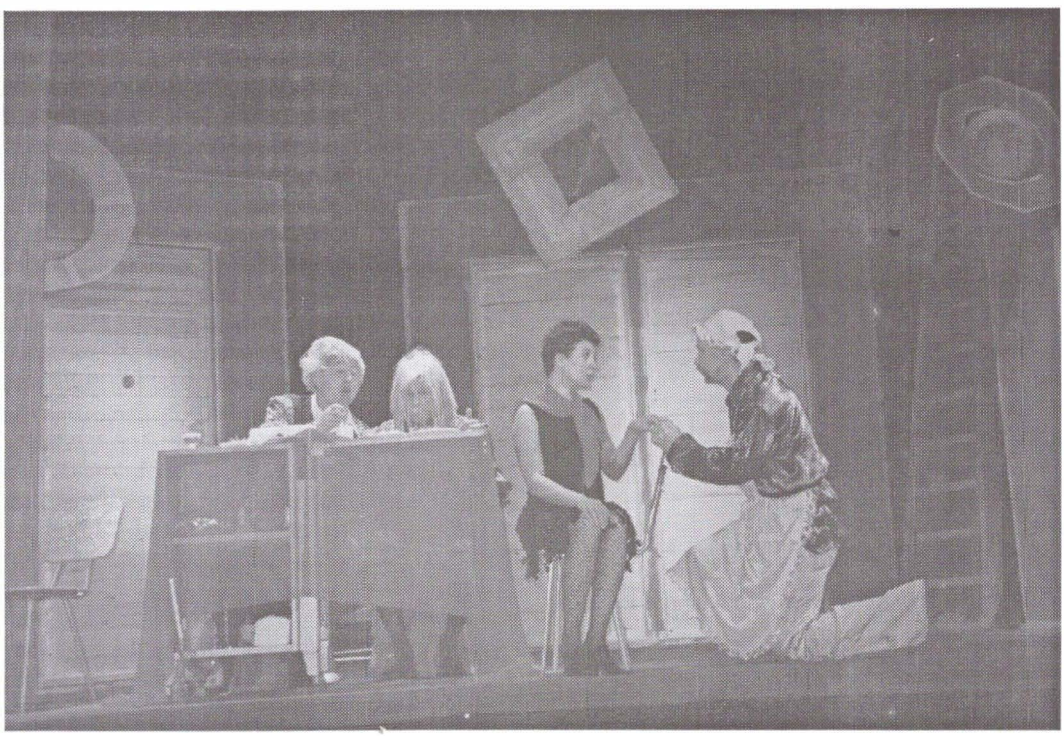
Data premierelor: 18 decembrie 2003.

Constantin PARASCHIVESCU

La „URMUZ", a cincea stagiune

Pentru că era să fiu la inaugurarea acestui teatru din Tulcea, cu nume pierdut cândva de unul din București, „Urmuz", dar n-am mai ajuns, am profitat de o zi când la festivalul de la Galați se juca un spectacol pe care-l văzusem și am plecat cu mașina unui tânăr coleg peste Dunăre, cu bacul, platforma asta care plutește fără s-o simți, cu hărăbaie de sute de tone pe ea, și în douăzeci de minute te trece din sudul Moldovei în nordul Dobrogei. Pe unde n-am fost niciodată și uite că viața te mai duce pe un colțișor de pe harta țării neașteptat, cu vocea lui spirituală, „Iată că un vis care a traversat timpul pe parcursul multor decenii (încă din perioada interbelică) este pe cale să se împlinească: Teatrul Tulcean" – „locuitorii de pe meleagurile nord-dobrogene îl doresc de generații și îl merită cu prisosință", glăsuia ea la inaugurarea teatrului, în 1999, cu spectacolul *Proștii sub clar de lună* de Teodor Mazilu.

Au trecut anii, teatrul „Urmuz" e astăzi la a cincea stagiune și la a opta premieră și pe afișul său au figurat titluri de I.L. Caragiale și Vasile Alecsandri *(D-ale carnavalului,* respectiv *Rămășagul* și *Peatra din casă* într-un spectacol numit *Încurcături cu cântec),* A. de Herz *(Încurcă lume),* Ștefan Caraman, „mândria orașului... dragul nostru autor local" *(Epilog),* Cehov *(Cerere în căsătorie, Ursul, Jubileul),* Vasili Șușkin *(Proba de film)* și acum Pierre Chesnot cu comedia de situații



Marius DROGEANU, Geo COSTINIU, Delia SECELEANU, Ovidiu CUNCEA.

tradusă aici cu titlul *Țăcăniții*. Au regizat spectacolele profesorul Ion Dore, Diana Cheregi de la Constanța, Gavriil Pinte, Dan Tudor, au evoluat în distribuții absolvenți ai universităților „Hyperion", „Luceafărul", ai Institutului de Arte din Chișinău, actorii Vladimir Găitan, Virginia Mirea, Gheorghe Dănilă, Mihaela Teleoacă, Florin Dobrovici, Delia Seceleanu. Funcționează acum ca un teatru de proiecte, precum cel de la Buzău, cu artiști colaboratori, și până una, alta, mă întreb doar de ce n-ar solicita și contribuția celor de la Constanța și Galați, mai de aproape.

Premiera de acum (cu textul tradus de Radu Beligan și Liviu Dorneanu) prezintă o poveste simplă, cu trei bărbați năpăstuiți de soartă, părăsiți de femei, hotărâți să-și petreacă în singurătate o vacanță pe litoral. Dar aici nu-i chip de izolare, în vecinătate apare o frumoasă actriță și, în cursul unor situații hazlii, le aprinde inimile, redându-le încrederea în viață și femei. Regizorul Dan Tudor a redus textul la schema esențială și bine a făcut, concentrând jocul pe alternanțe neprevăzute, în ritm burlesc, cu inspirate sublinieri muzicale și gaguri de efect. Experiența lui Geo Costiniu îi dă un aer de savoare contrariată și când tace, tinerii Ovidiu Cuncea și Marius Drogeanu sunt expansivi și mobili (cam stridenți uneori), Delia Seceleanu vine cu o adiere de Sebastian, actriță care se caută pe sine, nicidecum vedeta care epatează. Sigur că jocul e frustrat de nuanțe, se simte accelerarea, pasajele expediate, dar pentru un spectacol de-o oră, în condițiile unei scene minim dotate, scopul pare atins. Și în schițele de decor semnate de Paul Iacoblev, bronzate de soare, clipește un îndemn la șotii.

Teatrul „Urmuz" Tulcea: Țăcăniții **de Pierre Chesnot. Traducerea: Radu Beligan și Liviu Dorneanu. Regia și ilustrația muzicală: Dan Tudor. Schițe decor: Paul Iacoblev. Execuție decor: Florin Mihailov-Chiriac, Grigore Visterneanu. Costume: Dana și Bogdan Dragomir. Distribuția: Geo Costiniu, Delia Seceleanu, Ovidiu Cuncea, Marius Drogeanu. Data premierei: 14 octombrie 2003.**

Ovidiu CUNCEA, Delia SECELEANU, Geo COSTINIU, Marius DROGEANU.

Cătălina Panaitescu

O'Neill – un autor al timpurilor noastre?

Simpozionul „Eugene O'Neill", desfășurat la București în luna noiembrie 2003, a adus în prim-plan opera marelui dramaturg american, secundată de o scurtă introducere în piesa americană contemporană. Seminariile au avut ca temă *O'Neill și opera sa în contextul contemporan*, analizându-se aspecte referitoare la clasicitatea și modernitatea dramaturgului de două ori laureat cu Premiul Pulitzer pentru dramaturgie și cu Premiul Nobel pentru literatură.

Laboratorul de studii O'Neill, creat cu această ocazie, a prezentat un număr semnificativ de lucrări cu și despre personalitatea părintelui dramaturgiei americane. O parte dintre acestea: *Încercând să-l urăsc pe O'Neill* de Dan Sullivan, *Text și imagine scenică* de John Elsom sau *Remember personal* de Irina Coroiu au conturat o imagine subiectivă și captivantă asupra subiectului propus. Cu toate că discuțiile s-au dovedit inedite, cu atât mai mult – interesante, seminariile nu au avut acea atmosferă de lucru, de cercetare și conlucrare, specifică unei dezbateri. Întrebarea firească ce ar urma este: de ce? sau de ce un număr atât de scăzut de participanți – atât în rândul oamenilor de teatru, a studenților sau, pur și simplu, a publicului. Răspunsurile pendulează între lipsă de informație sau de interes, moment neinspirat sau o verigă lipsă în relația organizare–receptare.

Lucrurile au fost diferite în cea de-a doua parte a simpozionului care a constat în prezentarea proiectului *Debuturi – regizori, actori, scenografi* de către prof. univ. dr. Alexa Visarion, totodată și inițiatorul Teatrului Româno-American „Eugene O'Neill". Această etapă și-a propus lansarea promoției 2004 de actori, regizori și scenografi, care au prezentat două spectacole denumite *O'Neill's First Time – Înaintea gustării de dimineață* și *Hughie*, precum și un spectacol din dramaturgia americană contemporană: *Blues pentru un mort* de Caridad Svich.

Interesantă este montarea lui Radu Grigore *Blues pentru un mort* prin complexitatea abordării scenice care îmbină elemente de musical și dramă, desfășurate pe fondul unui dans oniric, senzual, în care spiritele devin personaje, iar oamenii se supun cu voluptate fantasmelor. De orice fel. Pendularea între posibil și miraculos, între real și imaginar se face prin dans și prin cântec – devenite laitmotive scenice. În acest sens, se remarcă Gabriel Călinescu – care, deși student la actorie, dovedește talent coregrafic – și Costina Ciuciulică, și ea studentă la actorie, cu evidente calități vocale. Scenografia semnată de Imelda Manu creează un cadru propice, bine structurat și atrăgător. Un spațiu alcătuit din pungi de hârtie, o hârtie care fâșâie, un sunet ce naște mister. O mixtură de dramă, musical, dans – un *Blues pentru un mort* ce denotă un debut pozitiv pentru tânărul regizor Radu Grigore.

În ciuda faptului că seminariile nu s-au bucurat de atmosfera fructuoasă creată de prezența unui auditoriu activ, meritul Simpozionului „Eugene O'Neill" constă în șansa unui debut semnificativ acordată viitorilor absolvenți de teatru, prin posibilitatea de a-și prezenta producțiile unui public experimentat și neutru.

Antoaneta IORDACHE

Reșița, la început de stagiune: premise...

O directoare tânără și activă încearcă să ridice interesul pentru producțiile scenei „G. A. Petculescu", la o cotă semnificativă. Teatrul din Reșița nu este astăzi o instituție foarte clar conturată în peisaj; de altfel, acolo, din câte ne-am dat seama, nu se manifestă o preocupare reală, constantă, a autorităților, față de condițiile în care surmontează trupa dificultățile programului de revitalizare profesională, pe care și le-a propus. *Ceea ce se vede*, însă, cu limpezime la Reșița *ține de energia care*, venind dinlăuntrul teatrului, *constituie o premisă valentă de afirmare mai accentuată* a instituției, și în plan local, și în câmpul teatralității. Sunt semne că drumul prin peisaj al Teatrului din Reșița e în urcare.

La început de stagiune, teatrul a oferit publicului și unui grup de critici (numeric, mai amplu decât într-un festival vestic recent), un *pachet de spectacole noi, o revistă a teatrului, nouă* („Replica"), de asemenea, *două posibilități directe, imediate*, de dezbatere. Toate acestea, sub egida „Zilelor Teatrului Reșițean" – „zile" aproape anonime, în ultimul timp. E de respectat – în felul meu de a vedea lucrurile – faptul că acest teatru, cumva marginal, înțelege să se confrunte cu percepția critică deschis. Sunt teatre cu firma mult mai bine luminată, din orașe mai mari, unde directorii nu vor prezența criticilor de teatru în sală, la premiere... totuși, *nota zilnică a teatrului este prezența*. A actorilor, pe scenă. A publicului, în sală. A criticilor, în stal. *Nota zilnică, ori norma minimă*. Teatrul din Reșița a stârnit, la începutul lui de stagiune, perspective pentru colectivul său artistic (întinerit, în ultima perioadă); și chiar dacă nu toate spectacolele relevă clar calitățile actorilor, dacă montările nu dau satisfacție în întregime, în acest moment, profitul de pe urma confruntării cu spectatorul specializat intră „în contul" șanselor pe care înțelege să și le joace „mai la vedere", Reșița. De altminteri, întrebarea (retorică) ar fi: – Ce perspective se pot alimenta restrângând zona de oglindire la pretențiile publicului din localitate?

O problemă comună poate fi întrevăzută dincolo de cortina tuturor montărilor: preocuparea scenei reșițene de a-și găsi regizorul potrivit, regizorul care să „împartă" actorilor roluri nu numai de afiș ocazional poate fi întrevăzută dincolo de cortina tuturor montărilor: preocuparea scenei reșițene de a-și găsi regizorul potrivit, regizorul care să „împartă" actorilor roluri nu numai de afiș ocazional, ci și de aprofundare a calităților, de reglaj stilistic, cu alte cuvinte un regizor interesat să inițieze aici un atelier, o pedagogie artistică intim legată de nevoile și aspirațiile trupei. Momentan, lucrurile de află la nivelul identificării problemei și al năzuințelor. Teatrul din Reșița, trebuie să o spunem, nu poate atrage (deocamdată) colaborarea directorilor de scenă, decât cu motivații profesionale. Asta sună bine și – *e bine*! –, dar nu e și suficient de convingător, în ringul de concurență diurn. Regizorii care au montat de curând, la Reșița, cu notabile sau mediocre rezultate, sunt prezențe, deși evident utile, pasagere. Senzația că actorii pot mai mult transpare în reprezentații. Un atelier, o pedagogie artistică ar merita inițiate.

Două dintre montările din setul „Zilelor reșițene" ocolesc textul, complică extratextual oferta dramatică, nu se înțelege de ce, în ce scop. Repertorial, setul de reprezentații se susține la o cotă superioară nivelului regizoral și scenografic al producțiilor. Povestea cu și despre Apolodor a lui Gellu Naum e înfășurată (de adaptarea regizoarei Alina Hiristea) lung, într-o pantomimă cu clovni, sub care, în cele din urmă, ca sub o plapumă excesivă, povestea inițială, titulară a reprezentației

își pierde contururile. Din când în când, clovnii execută cu abilitate exerciții de circ; câte o secvență din muta istorioară suprapusă textului lui Naum e amuzantă. Din afară vine spre *Steaua fără nume* a lui Mihail Sebastian și regizorul Ion Mircioagă. Parcă, neavând încredere în ecuațiile piesei, regizorul dezvoltă cadre și situații minore, dă pondere de prim plan unor figuri secundare și astfel, din păcate, descentrează relieful dramei, desenul liric. În prea multe scene precumpănește – pe canava – o tușă comică apăsată, ce nu contribuie nicidecum la definirea ori la problematizarea dintr-un unghi modern a viziunii despre târg a lui Sebastian. Fără cheie pentru text și luând în răspăr oferta auctorială, reprezentația „spune" în cele din urmă o poveste paralelă celei din piesă. O relatare cu accentul pus pe umbrele grosiere ale unui târg... fără. Piesa lui Slawomir Mrożek *Cvartetul*, în regia lui Adrian Nistorescu, deși nu atinge cu exactitate (ca estetică a spectacolului) terenul dramatic specific și se lasă „apăsată" de un decor supraîncărcat, deși sunt și aici momente monotone, are însușirea de a comunica limpede despre valențele actorilor din distribuție. Câteva discursuri (esențiale, pentru înțelegerea confruntării ce se petrece) trec rampa și impresionează publicul prin discreteța modalităților actoricești. Conflictul lumii cu spectrele capătă expresivitate. Actorii sunt tineri, regizorul se află la debut. Cea mai interesantă producție de azi a teatrului e *Venețiana*, spectacolul regizorului Gavril Borodan (căruia i se datorează și colajul textului anonim cu secvențe din *Commedia dell'Arte)*. Vesel, în general bine ritmat, spectacolul exploatează o idee scenografică de care Borodan s-a mai folosit (însă, într-o dramă, la Constanța). Aici, pentru a diferenția un personaj feminin de altul, regizorul fixează pe umerii uneia dintre venețienele amoreze un imens drapaj de mătase purpurie ce dă tonus și întregului cadru scenic. Cele mai multe dintre și atitudinile comice au acuratețea necesară. Distribuție tânără, valentă, cu poftă de joc. Următoarele montări în stagiunea Teatrului din Reșița: *Iluzia optică* de Dumitru Solomon și *Matrushka* de Tuncer Cucenoglu (ambele în regia lui Mihai Lungeanu).

Scenă din *Cvartetul* de Mrożek.

Raluca TULBURE

NOI ÎN LUME

Festivalul de la Tolosa

Cea de-a XXI-a ediție a Festivalului internațional al teatrelor de marionete de la Tolosa (Spania) a stat sub semnul României. Trei teatre invitate („Țăndărică" din „București", „Ariel" din Tg. Mureș și „Arlechino" din Brașov) și o amplă expoziție de scenografie au fost „vedetele" anului 2003.

Anul acesta festivalul a adunat, pe lângă trupele românești, încă 21 de companii din 7 țări (Spania, Franța, Polonia, Palestina, India, Bulgaria, Brazilia) dintr-un total de 231 de propuneri. Pentru prima oară a fost prezent și un teatru din Palestina. Interesantă a fost „bătălia" dintre influența hindusă (un teatru din India) și cea islamică. În spațiul hindus, marionetele se folosesc în sens tradițional, pe când în spațiul islamic, limitarea folosirii religioase a figurilor antropomorfe face ca arta animației să se dezvolte ca un element pur scenic în ultima decadă.

Expoziția de scenografie pentru teatrul de păpuși, intitulată „Fereastră spre România" a fost organizată de Centrul român UNIMA cu sprijinul Teatrul Țăndărică și a reunit exponate oferite de 9 teatre din țară (Alba Iulia, Arad, Brașov, București, Cluj-Napoca, Constanța, Craiova, Galați și Sibiu), aparținând unor nume consacrate ale genului precum: Ioana Constantinescu, Mioara Buescu, Eustațiu Gregorian, Mihai Mădescu, Dan Frăticiu, Maria Dimitrescu, Sever Frențiu, Jozsef Haller, Cristiana Pepino. Cristian Pepino și Daniela Drăgulescu s-au ocupat de concepția artistică a expoziției. Pentru cei cinci comisari de expoziție munca aranjării a peste 400 de păpuși și marionete, a unor piese de decor în numai patru zile, a fost istovitoare. Palatul Aramburu, situat în partea veche a orașului, aflat pe râul Oria, a fost gazda primitoare a expoziției românești, care într-o săptămână a fost vizitată de peste 6.000 de persoane. Un record față de edițiile precedente! La vernisaj a participat, alături de directorul Festivalului, Miguel Arreche și primarul orașului Tolosa, care plin de căldură a mulțumit României pentru organizarea impecabilă, pentru „fereastra „ deschisă către o țară latină despre care știau puține lucruri". Încă odată s-a dovedit că arta este cel mai bun ambasador, întrucât nici un oficial al Ambasadei României, anunțată din timp de eveniment, nu a fost prezent nici la deschiderea expoziției, dar nici la vreunul dintre spectacolele prezentate de trupele românești. Ziua națională, motiv invocat pentru neparticipare, trecuse demult și mă întreb, dacă la asemenea evenimente, destul de singulare, nu participă nimeni, atunci cum își justifică atașatul cultural activitatea de promovare a culturii românești?

Trupele din festival au prezentat lucruri interesante (spectacolul celor din Valencia, Los Duendes, sau cel din Brazilia, cel prezentat de Teatrul Țăndărică, *Faust)* sau mai puțin interesante,criteriul de selecție nefiind foarte clar. Unele spectacole erau ceva mai vechi, văzute și răsvăzute (ca exemplu, cel al Teatrului din Varna) . Deși nu este un festival cu premii, a existat , totuși,un premiu al juriului de copii care la Tolosa a desemnat drept cel mai bun spectacol pe cel a trupei „Tropos" din Madrid, iar la Sestao (oraș situat la 90 km de Tolosa) Teatrul Țăndărică a obținut aceași distincție pentru *Capra cu trei iezi.* Mi-aș fi dorit ca timpul să-mi permită să văd mai multe în festival, dar programul a fost unul extrem de încărcat cu deplasări la Irun, Pamplona, Alicante pe urmele trupelor românești. Cred, însă, că România s-a prezentat bine, spectacolele selecționate (*Capra cu trei iezi*, *Frumoasa și Bestia*, *Faust* – Teatrul Tăndărică, *Bekanko* și *Steps* – Teatrul Ariel, Tg. Mureș, *Mica vrăjitoare* – Teatrul Arlechino Brașov) bucurându-se de adeziunea unui public numeros.

Organizatorii, Centrul de inițiative culturale (reprezentat de Miguel Arreche, de altfel, și Secretar General UNIMA, de Idoya Ortegui), sprijinit de Primăria orașului

Tolosa, s-au dovedit extrem de atenți, de generoși, preocupați ca oaspeții să se simtă bine și să-și dorească să revină în Țara Bascilor.

De revenit am mai reveni, pentru că ne-au plăcut oamenii, mai puțin stresați, mai volubili, dornici să cunoască mai multe despre țara noastră, ca și zona plină de verdeață, cu o istorie încărcată, dar acest lucru nu depinde numai de noi. Am avut ocazia să văd pe viu succesul pe care teatrul românesc, fie el și de păpuși,îl are în lume și susțin cu tărie că nici un ambasador, senator sau deputat nu poate ieși învingător din concurența cu arta...

Claudia LIPAN

LUMEA LA NOI

Iarnă niponă

Iarna japoneză nu seamănă deloc cu iarna medievală a lui Shakespeare și nici măcar cu anotimpul misteriosului continent asiatic. Cel puțin iarna japoneză modern gândită de regizorul englez William Galinsky. Spectacolul său, *Poveste de iarnă*, a ajuns, pentru două zile tomnatice, la București și la Craiova, într-un turneu european care a inclus și Rusia și Franța. Interpretarea aparține actorilor de la Théâtre du Sygne din Tokio cu care teatrul românesc a mai colaborat și anul trecut în cadrul zilelor japoneze la București, cînd au fost prezentate piesele *Negustătorul din Veneția* de William Shakespeare și *Macbett* de Eugen Ionescu, ambele în regia lui Ion Caramitru. Compania teatrală niponă montează texte ale unor dramaturgi clasici pe care le prezintă în cadrul schimburilor culturale, la festivalurile de teatru din capitalele europene.

Simplitatea decorului și a costumelor transformă eroii în oameni ai zilelor noastre. De fapt, regizorul spectacolului ne anunță într-o foicică-program că nici nu există eroi în această piesă. Seiya Nakano joacă un *Leontes* al secolului XX, cu bune, cu rele, cu mojicie și nervi, cu pocăință și convingere. Interpretarea nu are nimic în comun cu teatrul lui Shakespeare, este, mai degrabă, (prea) obișnuită și blazată. *Camillo*, curteanul care-i va trăda planul urzit împotriva prietenului său, *Polixenes*, este adus în scenă de Rikiya Koyama. Cea mai bună, poate, interpretare din spectacol, *Camillo* este vesel, curajos, omenos, modern, cu mustăcioară și ochelari (pe care-i șterge cu cârpa). Atsuko Kawaguchi este o *Hermione* plină de demnitate, judecată și întemnițată cu seninătate. Motonobu Hoshino este un bandit plin de haz care știe românește, fură românește și își face biografia pe ritmuri de hip-hop.

Pe lângă tonurile moderne (ciorăpeii verzi ai slujitorilor, ciorăpeii maro ai vițelor nobile, hainele gri de la curtea regelui, lepădate de cei care dispar din scenă, oițele *Perditei* cu poșete atârnate de gât, coifurile mai mari sau mai plate în forma unor acoperișuri de case etc.), se strecoară câteva elemente de decor ale teatrului nipon în scenografia lui Nobutaka Kotake, care persistă pe tot parcursul piesei. Perioada noneroică pe care o trăim este tocmai potrivită pentru o poveste de iarnă japoneză, crede directorul artistic al teatrului, Seiya Tamura, fondator, de altfel, al Teatrului Globe din Tokyo. Cu toate acestea, ceva din spiritul nipon rămâne. Mă gândesc la morile de vânt ca niște ventilatoare ce încep să bată numai la plecarea personajelor din scenă, simbol al temerii, al ascunzișului, al pribegiei, al izgonirii. Mă mai gândesc la instalația din care țâșnește pata negricioasă care acoperă pe fiecare în clipa morții. Mă gândesc la trei-patru lampioane colorate și la muzica instrumentiștilor aduși pe scenă, dar și la păsările ca niște mănuși de hârtie cu care se joacă copilul regelui *Leontes* și cei din anturajul lui, simbolizând astfel neștiința, inocența, boala, posibil moartea și în cele din urmă aducerea aminte. Care este singura șansă de a ființa a actorului pe o cale fără urmă.

DIN FESTIVALURILE EUROPENE ALE TOAMNEI
(Paris–Madrid–Milano)

Ioana ANGHEL

Regizori, companii, spectacole ...

Argentina
Ricardo Bartis

Actor și regizor argentinian (născut la Buenos Aires în 1949), Ricardo Bartis reprezintă avangarda teatrală argentiniană și nu numai. A jucat în numeroase filme și spectacole de teatru. Ca regizor de teatru, a realizat multe spectacole, dintre care menționăm: *Pânze de păianjen* de E. Pavlovschi (1985), *Ultima bandă magnetică* de S. Beckett (1986), *Cărți poștale argentiniene* (textul semnat de el însuși, 1989), *Hamlet*, de W. Shakespeare (1991), *Păpușa* de A. Discepolo (1994), *Păcatul ce nu poate fi numit*, după texte de R. Arlt (1999), *Krapp* de S. Beckett (2000), *Teatru proletar de cameră*, după scrieri de O. Lamborghini (2000), *Texte pentru asalt*, după scrieri de Shakespeare, Bernhard, Marossa di Giorgio etc (2001).

Spectacolele sale au fost prezentate în cadrul multor festivaluri, precum cele de la Paris, Nantes, Avignon, Essen și Berlin, Montréal, Quebec, Manizales (Columbia), Torino, Buenos Aires, Barcelona, Madrid, Cadiz etc.

Din 1986, conduce compania independentă *Sportivo Teatral*, formată din regizori și actori cu care realizează proiecte teatrale dintre cele mai variate, ateliere, seminarii, spectacole, atât la Buenos Aires cât și peste tot în lume unde sunt invitați.

Donde más duele (Unde doare mai tare), Compania **El Sportivo Teatral.** Text și regie: Ricardo Bartis. Muzică: Carmen Baliero. Interpreți: Maria Onetto, Gabriela Ditisheim, Analia Couceyro, Fernando Llosa. Coproducție Hebbel Theater – Berlin, Holland Festival – Amsterdam, Festival d'Avignon, Théâtre National de Chaillot – Paris, Bonlieu Scène Nationale d'Annecy.

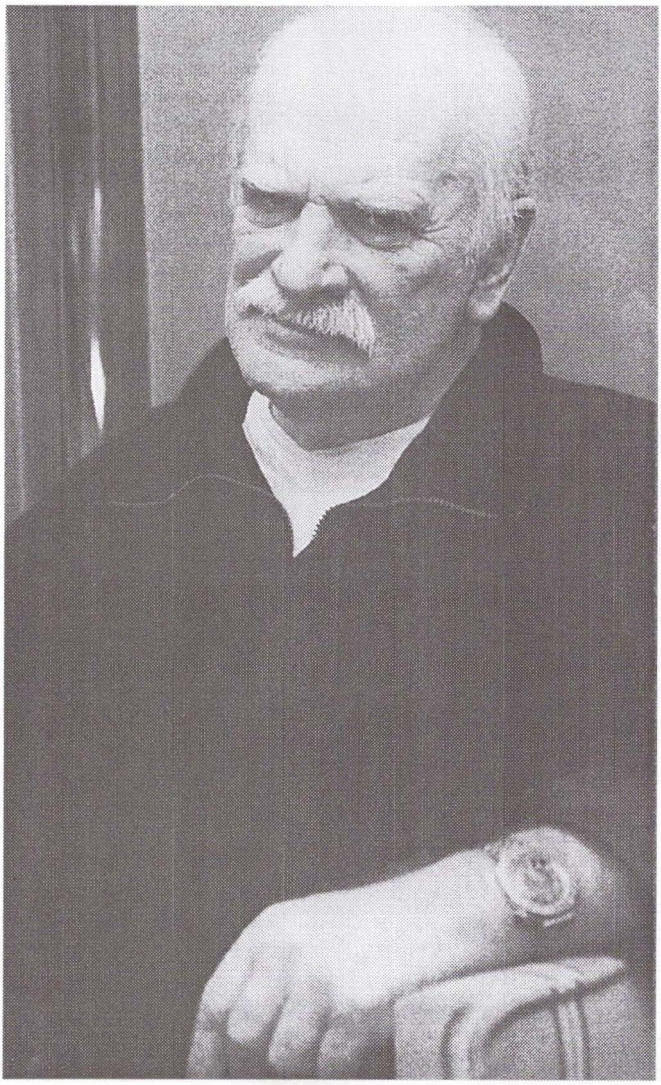
Într-o casă îngropată în vechituri și lucruri inutile, draperii și peruci obosite, trăiesc trei surori ce își recreează, fiecare în felul său, propria imagine asupra mitului Don Juan ca expresie a pasiunii spirituale și carnale, totodată. Obiectul „pasiunii" celor trei: un batrân decrepit, ce, din când în când, își schimbă punga plină de propriile excremente (!). Textul, aparținând regizorului, demitifică până la absurd și grotesc mitul Don Juan. Atât de fascinantă timp de secole întregi, imaginea eternului cuceritor este golită de orice intenție poetică și sentimentală, redusă fiind

la simplă sexualitate frustrată. Fiecare își caută „împlinirea" sentimentală în felul său propriu: sora cea mare (îndrăgostita) idealizează noțiunea de iubire, mijlocia (vicioasa), e convinsă de caracterul superficial al oricărei pasiuni sentimentale, iar mezina reprezintă novicea. Toate încearcă să-l cucerească pe bătrân, el însuși străduindu-se să se regăsească în imaginea creată de cele din jur. Un univers straniu până la urâțenie, răsturnat și deformat cu intenția de a fi adus mai aproape de adevărul realității. Don Juan înseamnă doar un mit, iar realitatea este, de fapt, foarte departe de „lumea" sa.

Premisele spectacolului sunt dintre cele mai incitante: biografia regizorului, coproducătorii, subiectul. Profan sau nu în ale teatrului, interesul îți este desigur stârnit. Și totuși, spectacolul nu impresionează; atmosfera, ideile, intențiile, imaginile nu te urmăresc mai departe de colțul străzii, totul rămânând până la urmă parcă fără sclipire.

Rusia

Piotr Fomenko



Născut pe 13 iulie 1932 la Moscova, Piotr Naumovici Fomenko absolvă în 1955 Institutul Pedagogic din Moscova și în 1961 Institutul de Teatru *GITIS*, secția regie.

A montat mai mult de 60 de spectacole în teatre din Moscova, Leningrad și Tbilisi – în Rusia și, respectiv, Georgia –, iar în străinătate, pe scene din Polonia, Austria și Franța (în această stagiune chiar, a repus în scenă, la Comedia Franceză; *Pădurea* de Ostrovski).

În 1971, începe să lucreze ca regizor pentru Teatrul de Comedie din Leningrad (unde, între 1977 și 1981, ocupă fotoliul de director general). Montează aici, printre altele: *Această veche proprietate încântătoare* de Arbuzov (1973), *Războiul Troiei nu va mai avea loc* de Giraudoux (1973), *Mizantropul* de Molière (1975), *Pădurea* de Ostrovski (1979).

Din 1981, este profesor la *GITIS*, iar din 1993 *conduce Teatrul Atelier „Piotr Fomenko"*. Pe scena de la *GITIS* (actualmente *RATI – Academia Rusă de Artă Teatrală*) a montat

Boris Godunov de Puşkin (1984), *Lupii şi oile* de, Ostrovski (1992), *Nunta* de Cehov (1995). „Am început munca de pedagog în momentul în care cea de regizor de teatru nu-mi mai aducea decât suferință. Era în vremea comunismului, erau ani grei pentru Uniunea Sovietică de atunci. Profesoratul a fost cel care mi-a permis să mă întorc la regie. Aş putea spune că mai mult decât să le predau studenților mei, am învățat eu alături de ei". Dintre spectacolele puse în scenă la *Teatrul Atelier „Piotr Fomenko"* menționăm *Tania-Tania* de Mukina (1996), *Cicikov*, după Suflete moarte de Gogol (1998), *O călătorie absolut fericită*, după Vahtin (2000), ... *Război şi pace*, după Tolstoi (2001), *Nebuna din Chaillot* de Giraudoux (2002), *Nopțile egiptene*, după Puşkin (2002).

Alte spectacole de referință: *Instrucția* de Peter Weiss (1967), *Cum vă place* de Shakespeare (1970), ... *Roadele învățăturii* după Tolstoi (1985), *Caligula* de Camus (1990), *Vinovați fără vină* de Ostrovski (1993) ş.a.

Biografia lui Piotr Fomenko conține de asemenea şi titluri de filme realizate pentru cinematografie sau televiziune: *Fericirea conjugală, Copilăria, Adolescența, Dama de pică, Pentru toată viața, O călătorie într-un automobil vechi*, etc.

Teatrul Atelier „Piotr Fomenko"

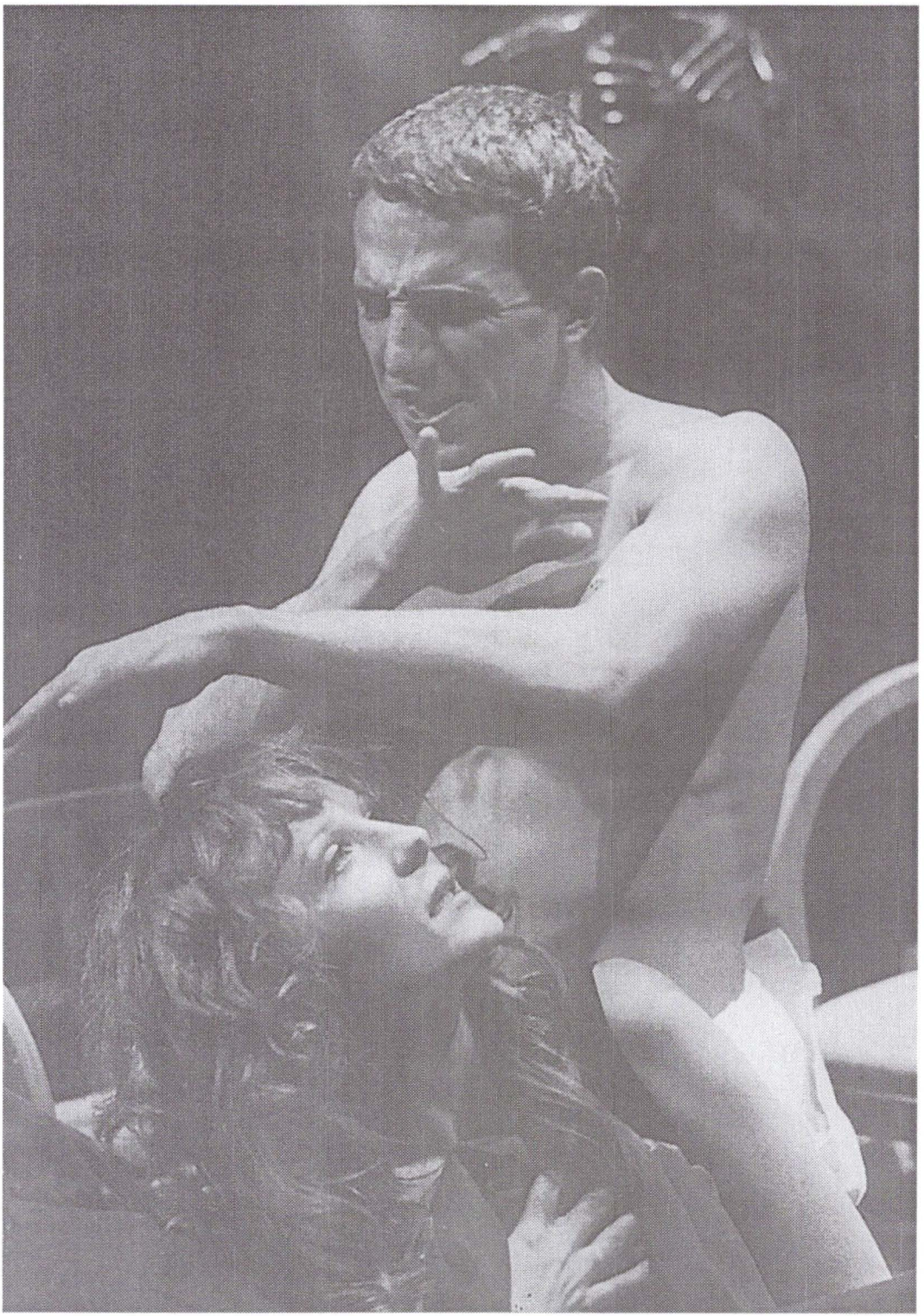
Se înființează oficial printr-un decret semnat de primarul Moscovei în 1993, cu toate că actorii şi regizorii trupei lucrează împreună din 1988. Cu toții au studiat vreme de cinci ani la GITIS sub oblăduirea profesorului Fomenko, hotărând la final să formeze o companie teatrală independentă.

Aşadar, trupa se constituie din foştii studenți ai celei de-a doua generații îndrumate de Fomenko, numiți de altfel „fomenkini", având inițial zece actori şi patru regizori. Ulterior, trupei i s-au mai alăturat foşti studenți ai regizorului din promoțiile anilor 1998 şi 2001. De-a lungul a nouă stagiuni, s-au montat 12 spectacole. În 1997, compania este invitată la Festivalul de la Avignon pentru a prezenta 4 din cele 12 spectacole ale repertoriul său.

La Moscova, spectacolele trupei au loc într-un vechi cinematograf cu două săli; deocamdată, în loc de o sală de teatru, au primit doar promisiuni: „Primăria Moscovei ține mult să ne ajute, dar deocamdată doar «vrea să o facă». Trăim un moment foarte periculos pentru că suntem foarte iubiți de către public si putere... Dar dacă tot vor să ne ajute, atunci să o facă" (Piotr Fomenko).

Nopțile egiptene, **Teatrul Atelier „Piotr Fomenko".** Textul: A. Puşkin şi V. Briusov. Regia: Piotr Fomenko. Muzica: N. Paganini, G. Rossini, F. Liszt, Y. Suka, N. Titov, V. Oranski. Scenografia: Vladimir Maksimov. Costume: Maria Danilova. Coregrafia: Valentina Gurevitcih. Cu: Karen Badalov, Andrei Şennikov, Polina Kutiepova, Natalia Kurdubova, Polina Agureieva, Ilia Liubimov, Aleksei Kulbkov, Pavel Barcsak, Boris Gorbaciov.

De mai bine de două mii de ani, Cleopatra reprezintă pentru unii simbol, pentru alții mit sau ideal, atât în literatură cât şi în teatru, artă plastică, cinematografie. Fiecare epocă, fiecare cultură, fiecare curent artistic şi-a avut propria Cleopatră, proprii Iuliu Cezar şi Marc Antoniu. Fiecare autor a preluat ceva din istorie, dând apoi frâu liber propriei imaginații, propriilor dorințe de exprimare artistică, urmărind să transmită receptorului mesajul său. Cu toate că mare parte dintre aceste creații au fost date uitării, literatura universală şi în special dramaturgia clasică păstrează titluri precum *Iuliu Cezar* de William Shakespeare sau *Cezar şi Cleopatra* de George Bernard Shaw. La rândul său, Puşkin s-a lăsat cucerit de farmecul poveştii autorului latin Aurelius Victor, conform căreia orice bărbat dispus să plătească cu

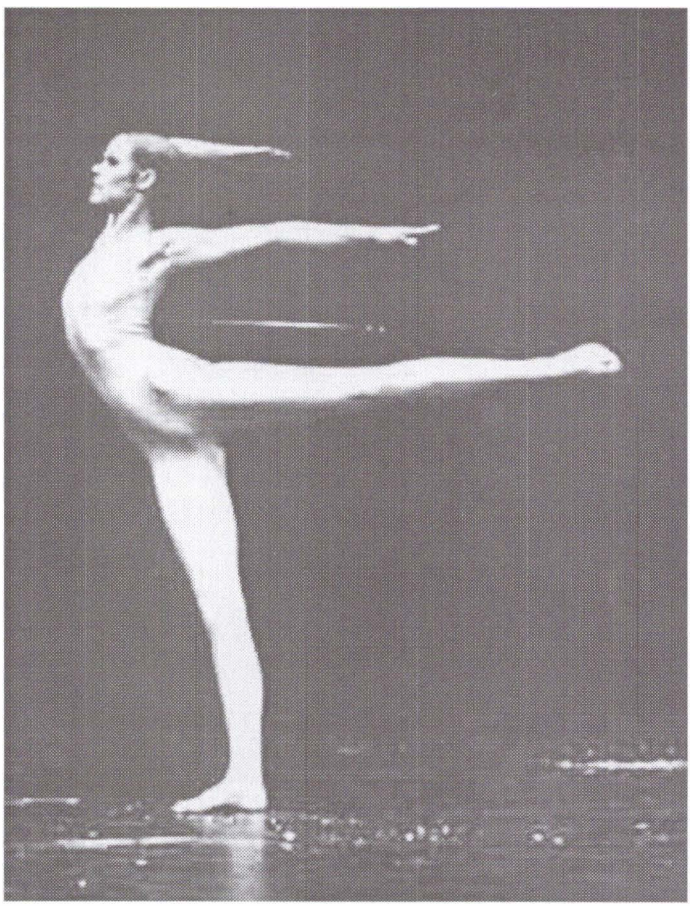


propria sa viață putea petrece o noapte în compania fermecătoarei Cleopatra. În 1824, în timp ce era exilat la Mihailovskoie, Pușkin scrie un poem intitulat *Cleopatra*. După patru ani, în 1824, redactează pe același subiect două schițe, dintre care una se numește *Nopțile egiptene*. Aceasta va fi publicată pentru prima oară postum, în 1837, editorii atașând schiței și poemul neterminat. Conform multor literați ai vremii, cele două împreună (schița și poemul) constituie o operă practic completă. Chiar Dostoievski demonstrează într-un lung articol că *Nopțile egiptene* reprezintă opera cea mai completă și perfectă din poezia rusă. În 1916, scriitorul și poetul rus Valeri Briusov, din dorința de a-l contrazice pe Dostoievski, scrie un poem cu același nume și același subiect, intenționând să „imagineze cu mai mare amploare una din operele cele mai profunde ale lui Pușkin conform intențiilor sale." Unind schițele și poemul lui Pușkin cu versurile lui Briusov, Piotr Fomenko și trupa sa aduc pe scenă povestea aproape incredibilă a Cleopatrei, imaginată și interpretată de lumea aristocrato-boemă a Sankt Petersburgului secolului trecut. Nobili amatori de poezie recreează scene din viața reginei egiptene cu ajutorul unui „versificator" italian. Talentul și tehnica actorilor îmbinate cu imaginația regizorului și poezia textului fac din *Nopțile egiptene* un spectacol, în adevăratul sens al cuvântului, frumos. Uralele publicului la final de reprezentație au dovedit-o cu vârf și-ndesat!

Franța

Carolyn Carlson

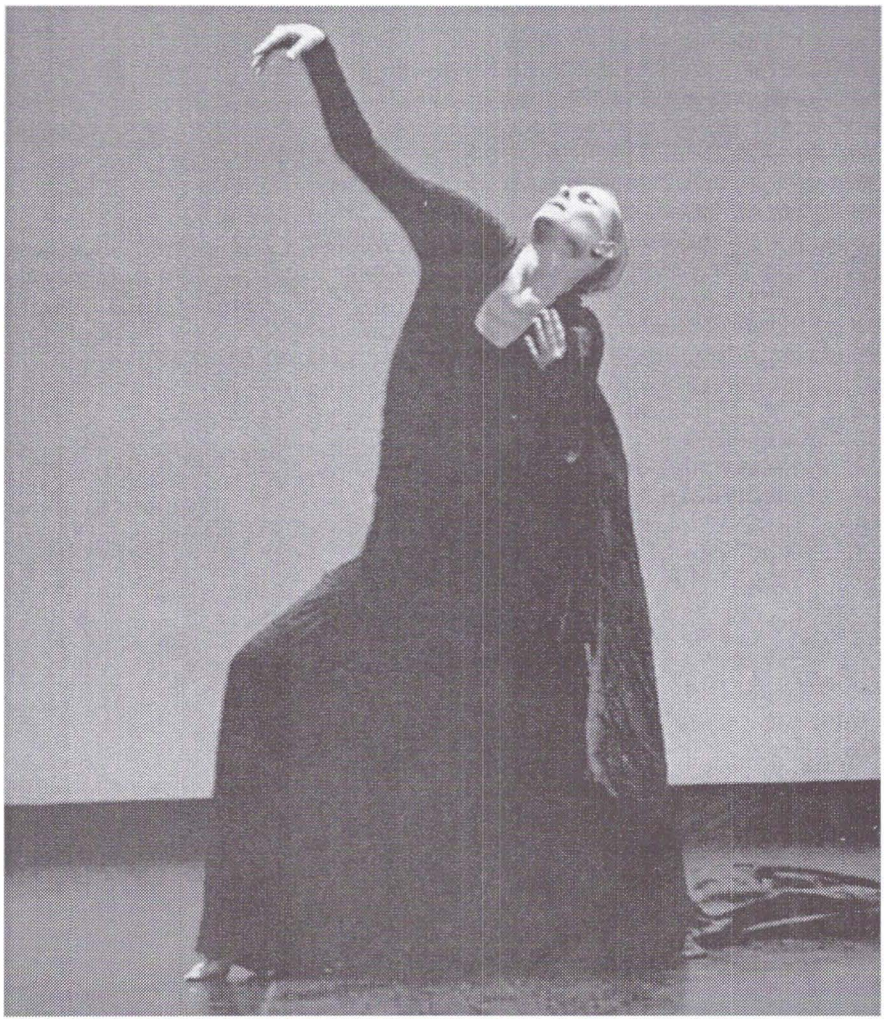
Născută în California în 1943, într-o familie de origine finlandeză, Carolyn Carlson dansează vreme de șapte ani, la New York, în Compania de dans a lui Alvin Nikolaï's. Călătorind în acest interval de timp în toată lumea, Carlson primește „Prix du Meilleur Danseur" la *Festival du Danse*, Paris 1968. În anii șaptezeci, se mută în Europa. Imaginînd coregrafii bazate pe improvizație și compoziție, Carolyn Carlson revoluționează arta coregrafică a Parisului acelor ani cu montaje considerate deja opere „clasice": *Density 21'5; This, that and the other Slow, heavy and blue* etc. A montat spectacole de dans pe scena de la Théâtre de la Ville – Paris (*Dark* și *Steppe*), la Teatro La Fenice – Veneția (*Blue Lady,* – reprezentat în



peste patruzeci de țări, *Underwood, Undici Onde*, etc), la *Opera din Helsinki* (*Syyskuu, Elokuu),* la *Cullberg Ballet* din Stockholm (*Sub Rosa*). În plus, a realizat spectacolele *Light Bringers* și *J. Beuys' Song* pentru *Bienala de la Veneția*, în total, Carolyn Carlson semnând mai mult de șaptezeci de coregrafii. În 1994, înființează, alături de Pierre Barnier, *Atelier de Paris – Carolyn Carlson*, companie de balet și școală totodată, ce din 1999 își are sediul la *Cartoucherie du Bois de Vincennes*. De-a lungul anilor, coregrafi precum Jennifer Muller, Murray Louis, Ushio Amagatsu, Bill T. Jones, Pina Bausch au fost invitați să țină cursuri studenților de aici.

Carolyn Carlson a primit titlul de *Cavaler al Legiunii de Onoare* și *Cavaler al Artei și Literaturii* din partea Statului Francez. De asemenea, de-a lungul lungii sale cariere a obținut numeroase premii, dintre care le menționăm doar pe ultimele două: „Victoires de la Musique" pentru la *Signes* în 1998 și *Benois de la Danse* la Moscova, în 1999. De asemenea, în noiembrie 2002 i se acordă *Médaille de la Ville de Paris*.

Scrieri pe apă (Writings on Water), **Atelier de Paris-Carolyn Carlson.** Coregrafia și interpretarea: Carolyn Carlson. Regia muzicală: Gavin Br ars. Muzica interpretată de orchestra



de coarde *Camerata Malikian*. Video: Roberto Castello. O producție a Bienalei de la Veneția, în colaborare cu Teatro la Fenice-Veneția și Atelier de Paris-Carolyn Carlson.

Spectacolul *Scrieri pe apă* a fost creat la Veneția, bucurându-se de colaborarea muzicală a faimosului Gavin Bryars. Elementul esențial al spectacolului – apa – reflectă, prin starea sa fundamental fluidică, continua căutare a sensului existenței, a semnificației vieții noastre ce curge permanent precum un râu ce-și schimbă mereu cursul. Spectacolul încearcă să întoarcă privirea spectatorului spre propriul interior, spre sufletul și mintea sa. Această continuă curgere a apei obligă coregrafa, totodată și unica interpretă a spectacolului, la un tip de mișcare fără contenire cu intenția de a exprima prin dans esențialul vieții, poezia acestei continue căutări a propriei entități.

Conform mărturisirii creatoarei, spectacolul se vrea „o privire îndreptată spre imensitatea ființei noastre spirituale, atât în ceea ce are tranzitoriu, cât și în etern. A-ți aminti înseamnă a te întoarce la originea a tot ceea ce există. *Scrieri pe apă* este o mărturie a memoriei ce o depozităm în străfundul minții noastre".

Philippe Genty

În arta scenică, Franța a dezvoltat în ultimii douăzeci de ani o importantă școală a spectacolului oniric unde disciplinele principale – muzica, teatrul, dansul, acrobația – nu sunt altceva decât un pretext pentru a le interacționa unele cu altele: „În această mare familie în care Ariane Mnouchkine ar fi mama, coregraful Josef Nadj, fiul cel mare, jongleurul Jérôme Thomas mezinul familiei, Philippe Genty ar fi, evident, tatăl.".

Plastician de formație, Philippe Genty este laureat al premiului *Fondation de la Vocation* în 1961, an în care începe pregătirea, alături de Yves Brugnier, pentru *Expédition Alexandre*. Traversând în 1962 patru continente, patruzeci și șapte de țări și nouă deșerturi, Genty își prezintă primul spectacol de marionete, explorând totodată „lumea" acestora de-a lungul și de-a latul globului.

În 1965, realizează un film documentar despre teatrul de marionete în lume în cadrul proiectului numit „Orient–Occident", produs de UNESCO. În același an, i se decernează la București *Premiul pentru originalitate* în cadrul Festivalului de Marionete.

În 1968, ia ființă *Compania „Philippe Genty"*. De acum încolo, începe seria turneelor în toată lumea, la festivaluri mai mult sau mai puțin faimoase; din Oceania până la *Festivalul Mondial de Teatru* de la New York , de la Hong Kong la *Festivalul Internațional* de la Perth și Adelaide din Australia, trecând prin Cuba, U.R.S.S., Canada, Coreea de Sud, China....

Théâtre de la Ville a reprezentat punctul de pornire al majorității spectacolelor *Companiei Genty*. Aici au avut loc următoarele premiere: în 1976, premiera unui spectacol fără titlu, în 1980 *Rond comme un cube*, în 1986 *Désirs Parade*, în 1989 *Dérives*, în 1992 *Ne m'oublier pas*, urmat în 1995 de *Voyageur Immobile*.

Susținut de *Alliance Française en Australie*, Genty realizează cu actori australieni spectacolul *Stowaways/Passagers Clandestins*, prezentat ulterior, vreme de șase luni pe întreg teritoriu australian.

Una din cele mai longevive montări ale companiei este *Sigmund Follies*. Realizat în 1983, spectacolul călătorește și acum, după 20 de ani, la festivaluri de teatru din întreaga lume.

În 1997 montează special pentru Festivalul de la Avignon, în *Cour d'Honneur de la palais des Papes*, spectacolul intitulat *Dédale*. Un an mai târziu, la cererea organizatorilor *Expoziției Mondiale Lisabona 1998*, realizează *Océans et Utopies*.

Ultimele creații semnate Philippe Genty sunt *Les cinq fléaux où le concert incroyable* în Jardin des Plantes din Paris (2001) și *Ligne de fuite*, în 2002.

A primit în 1990 *Premiul Criticii* la *Festivalul de la Edinburgh* și *Premiul Laurence Olivier* la *Sadler's Wells London*.

Linie de fugă (Ligne de fuite), **Compania Philippe Genty.** Regia: Philippe Genty, în colaborare cu Mary Underwood. Muzica: René Aubry. Lumini. Patrick Riou. Costume: Charline Bauce. Efecte speciale: Nick Von der Borch. Interpreți: Marjorie Currenti, Dominique Cattani, Meredith Kitchen, Scott Koehler, Lionel Ménard, Emma Perrot. Marionetiști: Didier Carlier, Frank Girodo, Pascal Laajili, Grace Rondier, Martin Lecarme. Coproducători: Théâtre National de Chaillot –Paris, Théâtre Vidy – Lausanne Théâtre, Les Célestins – Théâtre de Lyon, Théâtre André Malraux –Rueil-Malmaison, Espace Jacques Prévert – Aulnay sous Bois, La Coursive – Scène Nationale de la Rochelle, L'Odysée – Scène Conventionnée de Périgueux, Grand Théâtre de Lorient, Compania „Philippe Genty".

În viață, fiecare întâlnește oameni pe care, chiar dacă poate nu sunt excepționali, nu-i uită. Călătorește în locuri care, chiar dacă nu sunt faimoase prin

frumusețe, îi rămân întipărite în memorie pentru totdeauna. De asemenea, vede un tablou, un film sau un spectacol care, chiar dacă poate nu e genial, îi rămâne viu în memorie ani și ani după ce l-a văzut. Eu, personal, trăiesc acum această senzație față de ultimul spectacol creat de Philippe Genty numit *Linie de fugă*. Dacă ar trebui caracterizat în două vorbe, ar fi de ajuns să spui poezie vizuală în stare pură. Cinci linii drepte fosforescente strălucesc într-un negru absolut, în primul „cadru" al spectacolului. O creatură este expulzată din acest neant înspre lumea „noastră". Totul trece, așadar, de la imagine bidimensională la tridimensiune. „La fel ca în spectacole anterioare, recurg frecvent la magie și iluzie pentru a sparge raționalul și a aluneca înspre inconștient, ceea ce permite publicului să se joace cu imaginile oferite și să apeleze fiecare la propriile referințe... Scopul nu este acela de a fugi de cruda și trista realitate pentru a te refugia în vis. Nu trebuie considerată realitatea ca o sub-lume ce poate fi dată deoparte cu ușurință. Această lume interioară face parte din subiectivitatea noastră diurnă. Din acest motiv, nu e vorba de un teatru ireal. Din contră, scoate la lumină lupta internă a ființei umane cu lumea exterioară..." afirmă Philippe Genty în încercarea de a „lumina" anumite intenții greu citibile ale spectacolului, de altfel extrem de spectaculos din punct de vedere vizual.

Linie de fugă nu are o dezvoltare narativă logică, ci se prezintă ca o serie de momente ce apar precum asocierea poveștilor dintr-un vis, fără legătură logică, uneori cu personaje ori imagini comune, alteori fără urmă de relație și continuitate între „scene".

Decorul principal este format dintr-o platformă montată peste scenă, care are forma literei U, cu deschizătura spre public. În acest spațiu se perindă actorii-dansatori, marionete de doar 20 de centimetri, păpuși-monștri de 3 metri înălțime, un scafandru transformat în cosmonaut, scaune ce devin bărci, totul scăldat în lumini și umbre ce vin orizontal, dând scenei un aer suprarealist.

„Aici orizontul e curb. Revine la punctul de plecare. Fiecare formă o generează pe următoarea într-un *continuum* fără sfârsit. Personajele întreţin această chimie de situaţii unde nimic nu se pierde, nimic nu se creează. Dar totul este posibil între aceste două *nimic*-uri."; caracterizarea lui Jean-Louis Perrier (apărută în *Le Monde*) exprimă foarte plastic senzaţia pe care ţi-o lasă spectacolul: de început fără sfârşit, de libertate infinită de imaginare, trăire, închipuire. De altfel, ultima imagine a spectacolului este aceea a unui spaţiu ce se reduce încet-încet la o linie de fugă orizontală ce, ulterior, se transformă într-un punct. Mai departe...

Belgia

Josse de Pauw

Actor, dramaturg, regizor de teatru şi film, scenarist, Josse de Pauw (născut în 1952) reprezintă la ora actuală una dintre figurile emblematice ale scenei şi ecranului belgian. Membru fondator al trupei „Radeis" în 1977 şi al grupului cunoscut sub numele „Schaamte", ulterior schimbat în „Kaaitheater", obţine „consacrarea" artistică în 1985 cu spectacolul *Usurpation*, proiect conceput după muzica lui Vermeersch.

Ca actor a jucat în *Het Stuk-Stuk* (1986), *In ondertussendoor* (1987) şi în *Trio in mi-bemol* (1991).

Lucrează ca actor şi dramaturg cu Peter Van Kraaij la spectacolul numit *Exiluri* (1993) şi la filmele *Vinaya* (1992), *Ward Comblez*, *He do the Life in Different Voices* (amândouă în 1989), *Het Kind Van de Smid* (1990) şi *Wolokalamsker Chausee* (1998).

Este cunoscut publicului datorită în special rolurilor interpretate în filmele lui Dominique Deruddere (*Crazy Love, Wait until Spring Bandini* şi *Oameni complicaţi*) şi ale lui Marc Didden (*Sailors d´ont cry*).

La sfârşitul lui 2000, a publicat un volum numit *Werk,* unde îşi prezintă propria viziune asupra vieţii şi carierei sale.

După mulţi ani petrecuţi în Bruxelles alături de trupa „Kaaitheater", De Pauw lucrează momentan la Bruges cu compania „Het Net".

Spectacolului *Übung,* a cărui regie şi text sunt semnate de Josse de Pauw, i s-a decernat *Le Grand Prix du Theatre festival 2001* pentru cel mai bun spectacol din Flandra şi Ţările de Jos.

Compania „Victoria"

Este o casă de producţie pentru artele scenice cu sediul la Gand, în Belgia.

Se lucrează cu artişti din toate generaţiile şi toate disciplinele.

"Este o clădire, o casă, un teatru, un adăpost".

Este formată din Dirk Pauwels, directorul său, şi trupa – un grup de artişti, tineri sau bătrâni, flamanzi sau străini; unii aflaţi în companie de mult timp, alţii doar „în trecere", toţi contribuind cu propriile idei artistice şi propria experienţă.

Compania prezintă o mare diversitate de spectacole, unele modeste, alte de mare anvergură, unele de nivel local, altele de talie internaţională.

În ultimii ani, „Victoria" a obţinut recunoaşterea internaţională datorită rolului de iniţiator şi producător al unor proiecte devenite faimoase, precum *Mother and Child* (1994), *Bernadetje* (1996), *Allemaal Indiaan* (1990), toate trei regizate de Alain Platel, *Larf* (2000) şi *Übung* (2001), puse în scenă de Josse de Pauw, *Club Astrid* (2001), montat de Lies Pauwels şi *Best Of* (1998), regizat de Kung Fu.

Übung (Exerciţii), **Compania „Victoria".** Regie şi text: Josse de Pauw. Operator: Ruben Impens. Montaj video: Geert Bove. Muzica: Kurt Maxx. Scenografia: Pynoo. Interpreţi: – pe scenă, Emilo De Baudringhien, Annelies De Baere, Niels Pyck, Arne Kinds, Stefaan De Rycke; – pe ecran, Josse de Pauw, Lies Pauwels, Dirk Roofthooft, George Van Dam, Bernard Van Eeghem, Carly Wys. Coproducători: „Victoria" şi „Het Net" (Bruges). Spectacol realizat cu ajutorul guvernului flamand.

Protagoniştii spectacolului sunt şase copii ce urmăresc, pe un ecran plasat pe fundalul scenei şi la două televizoare aflate în avanscenă, un film alb-negru a cărui acţiune se desfăşoară într-o superbă casă situată într-o pădure, la marginea cine ştie cărei metropole europene; câţiva prieteni organizează o petrecere, un fel de întâlnire anuală a grupului, unde fiecare încearcă să-şi ascundă frustrările şi durerile sub conversaţii sterpe şi râsete false. Încet-încet însă, din cauza băuturii, personajele filmului încep să-şi piardă controlul şi să-şi scoată la suprafaţă „rufele murdare". Pe scenă, copiii îmbrăcaţi precum actorii de pe ecran, spun în direct textul celor de pe ecran. Sunt ei de fapt oare miniaturi ale adulţilor? Cine pe cine imită, copiii pe adulţi sau maturii pe copii? O astfel de viaţă plină de bunăstare materială dar golită de căldură, afecţiune şi dragoste îi aşteaptă? Copiii pur şi simplu recită un text, fără a-ţi propune însă şi răspunsuri la întrebări: „Realmente nu aveam nici o idee despre ce va rezulta din sincronizarea copiilor în direct cu adulţii din film. Oricum, nu eram interesat în a controla emoţiile ce ar fi rezultat din acest şoc. Nu sunt adeptul ideii cum că asupra actorilor trebuie să exerciţi presiune pentru a obţine un rezultat concret." (Josse de Pauw).

Übung nici nu judecă nici nu critică societatea sau diverse trăsături umane şi relaţionale. Propune un „joc", i-am putea spune chiar un experiment: copii rostind vorbele celor mari; ilar, grotesc, dur, comic, insipid, descoperiri neaşteptate ale acestei „asocieri" între vocile şi chipurile copiilor şi grimasele şi acţiunile maturilor? Fără a da răspunsuri concrete întrebărilor, spectacolul, aşa cum a rezultat el din această „împreunare" insolită, a stârnit interesul publicului din toată lumea. De mai bine de doi ani (premiera a avut loc pe 5 mai 2001), *Übung* înconjoară lumea: Belgia, Germania, Croaţia, Elveţia, Canada, Suedia, Franţa, Statele Unite sunt doar câteva dintre locurile în care a poposit *Übung*, seria turneelor continuând cel puţin până la sfârşitul stagiunii 2003/2004.

Germania

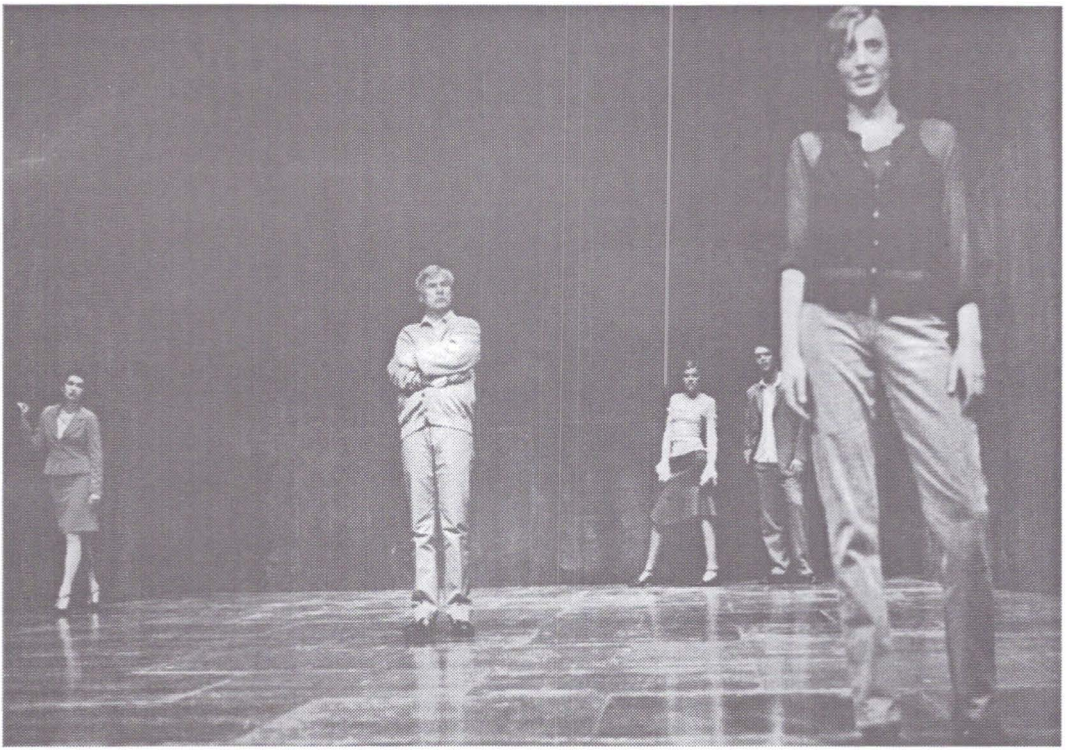
Michael Thalheimer

Născut în 1965 la Frankfurt am Main, Michael Thalheimer este, la nici 38 de ani, unul dintre cei mai faimoşi regizori germani ai momentului. A studiat teatrul dramatic între 1985–1989 la Hochschule für Musik und Theater din Berna, ulterior jucând pe scene din Germania şi Elveţia. În 1997, semnează primul spectacol ca regizor la Städtisches Theater din Chemnitz: *Arhitectul şi împăratul Asiriei* de Fernando Arrabal. Din acel moment, „parcurge în marş forţat literatura teatrală de la Shakespeare la Goethe, trecând prin Horvath şi Camus, până la Turrini şi Widmer" (*Süddeutsche Zeitung*).

În 2001, îi sunt prezentate două spectacole noi în cadrul Festivalului „Berliner Theatertreffen": *Das Fest*, de Vinterberg/ Rukov, montat la Staatstheater din Dresda, şi *Liliom*, de Molnar la Thalia Theater Hamburg, ultimului decernându-i-se Premiul *3sat-Innovation*.

Tot în 2001, prezintă *Leonce şi Lena* de Büchner la Schauspielhaus din Leipzig.

În 2002, primeşte *Friedrich-Luft-Preis* şi *Nestroy-Preis* pentru cea mai bună regie pentru *Emilia Galotti* de Lessing, montat la Deutsches Theater din Berlin.



Thalia Theater Hamburg

Fondat în 1843 de către Chéri Maurice, Thalia Theater Hamburg se mută în 1912 într-o sală nouă, cu o capacitate de o mie trei sute de locuri. În 1937, teatrul trece în mâinile statului, pentru ca în 1945 să fie distrus de bombele Aliaților. Un an mai târziu, se redeschide într-un sediu provizoriu. Vechea clădire, complet restaurată, este repusă în folosință de abia în 1960. Director al teatrului între 1969 și 1980, Boy Gobert invită regizori novatori ai scenei germane precum Peter Zadek, Hans Neuenfels sau Jürgen Flimm pentru a monta la Thalia Theater Hamburg. În 1972, se deschide și o a doua sală, numită *TiK – Thalia in der Kunsthalle*.

În vara lui 2000, Ulrich Khuon devine director al teatrului. În această calitate, invită regizori prestigioși precum Andreas Kriengeburg, Michael Thalhaimer, Stefan Kimmig, Martin Kusej, Jürgen Krause și Tomaz Pandur. Repertoriul teatrului prezintă de la texte clasice și moderne până la autori contemporani: Dea Loher, Conor McPherson, Moritz Rinke, Lukas Bärfus, Jon Fosse.

În noiembrie 2000, se deschide sala *Thalia*, în Gausstrasse, cu 150 de locuri și cu o scenă multifuncțională unde, înainte de orice, sunt montate texte și spectacole avangardiste, semnate cu precădere de autori și regizori tineri.

Thalia Theater Hamburg și-a prezentat spectacole pe scene din întreaga lume: Europa, Statele Unite, Hong Kong, Columbia, Brazilia etc.

***Liebelei*, Thalia Theater Hamburg.** Text: Arthur Schnitzler. Dramaturgia: Sonja Anders. Regia: Michael Thalheimer. Scenografia: Kenrik Ahr. Costume: Michaela Barth. Video: Alexander du Prel. Interpreți: Helmuth Mooshammer, Maren Eggert, Fritzi Haberlandt, Anna Steffens, Hans Löw, Felix Knopp, Michael Benthin.

Montată pentru prima oară pe scena de la Burghtheater din Viena în 1895, piesa lui Arthur Schnitzler *Liebelei* este foarte curând după aceea adaptată pentru operă, pe muzica lui Franz Neumann, și prezentată la Frankfurt am Main, în 1910, pentru ca în 1927 să se realizeze și un film mut intitulat chiar *Liebelei*. Patru tineri, două femei și doi bărbați conversează despre nimic, la o petrecere. Fritz, mereu în căutare de noi aventuri, pe lângă o relație cu o femeie căsătorită, trăiește și cu Christine, tipologic opusă lui; Christine, genul de femeie ce crede în dragostea și devoțiunea absolută, nu are nimic în comun nici cu Fritz, iubitul ei, și nici cu prietenii lor Mitzi și Theodor, doi tineri ce evită orice implicare sufletească și emoțională sub masca libertății. Cei doi iubiți, Fritz și Christine, termină prin a muri, el într-un duel, ucis de soțul amantei, ea sinucigându-se; în esență, sunt două morți inutile, fără pic de eroism sau logică. Lipsa unui ideal sau măcar a unui scop în viață, îi transformă în personaje ale „momentului", sclavi ai primului impuls nefiltrat suficient de judecată.

Michael Thalheimer, regizorul spectacolului, alege acest text pentru a-l monta pe scena de la Thalia Theater Hamburg datorită bogăției psihologice: „Schnitzler demonstrează cu acest text că este un mare cunoscător al sufletului uman, că poate pătrunde în adevărul inconștientului, de la natura impulsivă a omului și până la polaritatea dragostei și a morții [...] ne prezintă persoane ce și-au pierdut fericirea și care își regăsesc unica libertate în delăsare și abandon". Personajele lui Thalheimer, în plus, în afara caracterului foarte bine definit datorită

textului, se mișcă precum roboți preprogramați: de câte ori intră în scenă, fiecare actor execută aproximativ aceeași serie de mișcări, perfect caracterologice pentru personajul său, subliniind în plus, astfel, atât trăsăturile personajului cât și stereotipia fiecăruia.

Un text dramatic poate fi considerat ca aparținând spiritualității universale în momentul în care trece granițele limbii și țării sale și își găsește deplină expresie și expresivitate artistică și în rostirea sa în altă limbă și de către oameni de structură, educație și cultură diferită. Cu toate astea, totuși, nimeni altcineva nu-l poate rosti mai bine pe Shakespeare decât un actor britanic; nimeni altcineva nu va „juca" mai adevărat pauza dintre replicile lui Cehov ca un actor rus. Același sentiment l-am avut urmărind *Liebeleia* lui Schnitzler pusă în scenă de un regizor german, cu actori nemți, la Thalia Theater Hamburg!

Lituania

Rimas Tuminas

Născut în 1952, Rimas Tuminas a studiat regie artistică de televiziune între 1970–1974 la Academia de Muzică din Vilnius; în 1978, absolvă tot secția de regie artistică, de data asta însă la faimosul *GITIS*, în Moscova.

Între 1979–1990 a fost regizor al Teatrului Dramatic de Stat Lituanian (unde va reveni după 1995), după care, în 1990, înființează Teatrul Mic din Vilnius, un spațiu deschis tinerilor entuziaști creatori de teatru, doritori în a experimenta noi forme de expresie artistică, de a monta și juca atât texte clasice cât și contemporane. Dintre spectacolele montate pe scena Teatrului Mic menționăm doar *Livada de vișini* de Cehov, *Galileo* de Brecht(1994), *Lituanica* de Saulius Šaltenis (1996), *Mascarada* de Lermontov (1997), *Revizorul* de Gogol (2001*) Slugă la doi stăpâni* de Goldoni și *Așteptându-l pe Godot* de Beckett, amândouă în 2002.

Mare parte dintre spectacolele care i-au adus faima internațională au fost montate pe scena Teatrului Dramatic de Stat Lituanian, *Oedip rege* de Sofocle (1998) și *Richard III* de Shakespeare(1999) fiind cele mai cunoscute în afara Lituaniei.

A montat în străinătate *Don Juan* de Molière în 1995 la Vaasa (în Finlanda), *Trei surori* (în 1997) și *Livada de vișini* (în 2000) pe scena Teatrului Național Islandez din Reykjavik, *Maria Stuart* de Schiller la Teatr Sovremennik din Moscova (2000), *Romeo și Julieta*, în 2001, la Teatrul Wspolczesny din Wroclaw–Polonia, *Pescărușul* lui Cehov, în Scoția la Dundee Republic Theatre, de asemenea în 2001; iar în 2002, a readus pe scenă povestea *Revizorul*-ui gogolian la Teatr Vahtangov, din Moscova.

Lui Rimas Tuminas i s-au acordat de-a lungul carierei sale nenumărate premii: în 1994, primește *Premiul Național* pentru regia spectacolelor montate pe scene lituaniene (*Livada de vișini* de Cehov și *Galileo* de Brecht); în 1998, Președintele Lituaniei îi acordă *Ordinul Marelui Duce Gediminas*, gradul al treilea, pentru aportul la cultura lituaniană; în 1999, câștigă Premiul *Masca de aur,* pentru cea mai bună producție de teatru rusească a anului 1998 la *Festivalul Internațional de Teatru Cehov* – Moscova, pentru ca, doar un an mai târziu, să primească *Premiul Federației Ruse* pentru contribuția sa la promovarea artei și culturii rusești.

Richard III de William Shakespeare, **Teatrul Dramatic de Stat Lituanian.** Regia și scenografia: Rimas Tuminas. Muzica: Faustas Latenas. Costumele: Aleksandra Jacovskyte. Interpreți: Vytautas Tomkus, Vytautas Grigolis, Egle Mikulionyte, Rimante Valiukaite, Alvydas Slepikas, Dalia Micheleviciute, Adrija Cepaite, Jurga Kalvaityte, Arunas Sakalauskas, Vytautas Rumsas, Rimantas Bagdzevicius, Evaldas Jaras, Vaidotas Martinaitis, Remigijus Bucuis, Gintare Latvenaite, Rasa Rapalyte, Algirdas Gradauskas, Saulius Mykolaitis, Dziugas Siaurusaitis, Mindaugas Juscius.

Citind biografia regizorului, se observă cu ușurință opțiunea sa pentru textele „mari" ale literaturii dramatice universale. Cel la care voi face referire mai jos se cheamă *Richard III*. E vorba de un spectacol ce nu vrea să dărâme textul autorului pentru a clădi pe „resturile" rămase cine știe ce propunere avangardistă, ci vrea să propună o „imagine" a eroului shakespearian insolită, într-un cadru scenografic și ideatic marcat de atemporalitate și de ambiguitate geografică. Richard III poate apărea, trăi și domina oricând și oriunde. S-a întâmplat să fie Anglia secolului al XV-lea și să fie Shakespeare cel care îl va „fixa" magistral în literatură universală! *Richard*-ul lui Tuminas este un bufon, poate nebun – poate nu, sigur însă ambițios, răzbunător și fără scrupule, niciodată totuși realmente crud. Este un personaj machiavelic care preferă să provoace decât să atragă; „jucându-se cu emoții sadomasochiste, ne transformă pe toți în Lady Ann, ne face să ne bucurăm de suferința altora" (Harold Bloom). Pentru Richard, totul e mai mult un joc decât o luptă pentru putere, o încercare de manipulare a celor din jur, evident cu un obiectiv practic imposibil de atins pentru el: Coroana Angliei (doar o miză atât de mare poate justifica un joc atât de dur și periculos).

Stilul de interpretare ușor stanislavskian al actorilor lituanieni creează uneori confuzii în descifrarea intențiilor: patosul exprimă realismul și autenticul suferinței sau e prefăcătorie ludică? Machiavelismul e intrisec sau e doar spoială? Există vreo urmă de adevăr în sufletul și în gândurile personajelor? E greu uneori să distingi între aceste posibile propuneri scenice (fiecare valabilă într-o anumită descifrare a textului) dată fiind diferența de stil între scriitura dramatică și interpretarea artistică.

Spectacolul „se mișcă" continuu; decorul de bază – șase oglinzi mari înclinate, trei într-o parte a scenei, trei în cealaltă – „străjuiesc" spațiul de joc în care mereu apare ori o platformă mișcătoare pe care se află tronul și alte două fotolii princiare, ori un coșciug, ori tot felul de obiecte surprinzătoare ce atârnă în aer și se balansează amețitor și amenințător deasupra capetelor celor din scenă.

Costumele aproape complet negre, „mișcându-se" într-un spațiu dominat de oglinzi și scăldat într-o lumină albă, sclipitoare uneori, lăptoasă alteori, personajele ușor fantastice – ostașilor-criminali le atârnă din uniforme câte o codiță *à la necuratu´*, vrăjitoare, obiecte zburătoare gen meteoriți... totul creează o atmosferă onirică, o încercare a regizorului de a poetiza chiar și această sumbră poveste care e viața lui Richard III.

Spectacolul, pus în scenă în 1999 la Teatrului Dramatic de Stat Lituanian, unde, de la înființare (1940) și până acum, au fost montate mai mult de 350 de spectacole), a făcut până acum înconjurul lumii, ajungând toamna aceasta și la Craiova, la „Festivalul Shakespeare".

(Edinburgh)

Irina IONESCU

Un succes de proporții, an de an

La începutul lunii noiembrie, biroul de presă al Festivalului Internațional de la Edinburgh a dat publicității primul bilanț al ediției 2003. Iar cifrele nu mai au nevoie de nici un comentariu: încasări în valoare de 2.628.702 lire sterline, cu 12% mai mari decât în anul precedent, peste 400.000 de spectatori, sponsorizări și donații de alte 1,7 milioane lire sterline. 19% dintre spectatori s-a aflat la Edinburgh pentru prima oară în 2003, datorită exclusiv festivalurilor organizate aici, biletele la spectacolele de operă s-au vândut în proporție de 99%, iar *Pescărușul* lui Cehov, montat de Peter Stein cu o distribuție britanico-irlandeză, a înregistrat un succes de public record în ultima decadă, fiind cumpărate anul trecut, numai pentru această montare, peste 18.000 de bilete.

Ediția 2004 se va desfășura în perioada 15 august–4 septembrie, programul final și complet al Festivalului urmând să fie anunțat pe 1 aprilie, în cadrul unei conferințe de presă programată să înceapă la 11:00 a.m. Până atunci trebuie să ne mulțumim cu un program provizoriu, o variantă de lucru în care figurează *Rața sălbatică* a lui Ibsen, *Orfeu și Euridice* de Gluck, *Pelléas și Mélisande* de Debussy, ca și Emio Greco, Peter Zadek, Sir Charles Mackerras, John Raylea, Petra Lang ș.a.

Sunt fie noutăți absolute, opere montate în premieră la Edinburgh, fie artiști și companii care revin tocmai datorită aprecierilor de care s-au bucurat în anii precedenți. Noutatea în balanță cu valorile confirmate/consacrate fiind doar unul dintre ingredientele de bază ale programului Edinburgh International Festival.

CĂRȚI

Andreea DUMITRU

Caragiale, un filosof ratat?!

Poate că nu s-a vorbit îndeajuns despre o carte apărută în 2003, la Editura Albatros: eseul *Filosofia lui Caragiale*, scris cu acribia cercetătorului, dar și cu devoțiunea poetei care este Marta Petreu. După volumele controversate dedicate generației '27, scriitoarea clujeană își reia studiul mai vechi despre „autorul pe care îl iubesc cel mai mult din toată cultura română", după cum declara într-un interviu publicat de „România literară". Admirația sa nedisimulată, ba mereu sporită cu argumente, merge în primul rând spre *inteligența* excepțională a lui Caragiale, calitate remarcată de toți contemporanii acestuia (C. Dobrogeanu-Gherea îl socotea chiar un „supraom"), o adevărată „sursă de sănătate intelectuală și morală". De aceea, Marta Petreu își propune să refacă traseul de „gânditor" al lui Caragiale, ignorat sau doar intuit de exegeții săi, parcurgându-i întreaga operă: literară, publicistică, epistolară, critică și analizând toate piesele care pot reconstitui dimensiunea filosofică reală a acestui univers. Este imposibil ca o asemenea minte strălucită să nu fi elaborat o viziune originală despre lume, iată premisa cercetătorului îndrăgostit de obiectul cercetării sale. Rezultatele sunt, într-adevăr, spectaculoase (în treacăt fie spus, deocamdată, ele au relevanță chiar și pentru domeniul artei scenice), iar demonstrația, pasionantă și surprinzătoare.

Un *philosophe manqué*, așa apare Caragiale, cel care își deplânge, o dată cu „genericul Mitică", lipsa de instruire sistematică în acest domeniu înalt: „Păcat că nu m-au dat să-nvăț filosofia! eu ieșeam filosof, să nu crezi că spun mofturi!" Pasionat, în viața de zi cu zi, de idei, de „controverse și jocuri de opinii", îi plăcea să stea la „taifas" cu oamenii obișnuiți, să țină „simpozioane" în compania iluștrilor săi prieteni și să practice *nedumerirea* cu scopul de a obține o reacție, o replică memorabilă din partea interlocutorului. „Pentru

el, ca și pentru vechii greci, dialogul este o îndeletnicire care, în sine și fără nici un adaos, poate justifica o întreagă viață de om". Marta Petreu contrazice „legenda unui Caragiale de berărie". E adevărat, scriitorul era un autodidact, un „diletant cu geniu dialectic", cu o „ureche intelectuală" extraordinară care îi permitea să ajungă rapid la esența oricărei probleme teoretice. Însă referințele filosofice, citate rar, nu lipsesc din scrierile sale, acoperind toată istoria acestei discipline, cu precădere pe cea modernă și contemporană: Caragiale îi preferă, de pildă, pe Heine, Machiavelli ori Voltaire, ironizându-l, în schimb, pe Kant, „marele moftangiu".

C. Rădulescu-Motru a vorbit cel dintâi despre „Filosofia lui Caragiale" într-un capitol intitulat astfel din evocările pe care i le-a consacrat, în 1932. Este, însă, meritul Martei Petreu de a fi dezvoltat subiectul până la ultimele lui consecințe, extrăgând din opera caragialiană schița unei filosofii, chiar dacă aceasta este, firește, articulată lapidar, fără limbajul tehnic de specialitate. Pentru Caragiale, spirit iscoditor, a filosofa înseamnă a căuta „cauza primară", a defini noțiuni problematice. Textul crucial care îl semnalează pe gânditor în umbra scriitorului și a teoreticianului operei de artă este *Câteva păreri*, din 1896. Aici, Caragiale apare preocupat de *gnoseologie* (în fapt, o „monadologie", exprimată prin teoria sufletului ca picătură de rouă) și de *ontologie* prin cele două concepte originale pe care le teoretizează: *Estele* sau „infinitul mare" și *suntem-ul*, „infinitul mic", omenesc. Primul este palpabil, dar ideal, celălalt impalpabil, dar real. Doar acesta din urmă îl fascinează pe artist. De aceea e firesc și interesul său pentru *antropologie*: omul îi apare ca „o ființă obligatoriu afectuoasă", socială, pentru care repaosul este nociv, chiar letal, fapt confirmat de furnicarul uman al operei sale literare. Inteligența e o calitate înnăscută, ca și prostia cea „eternă" (comparată antologic cu „șerbetul din borcan"). Viziunea sa despre lume este una „eclectică", simțindu-se influența lui Schopenhauer (fără pesimismul acestuia), a filosofilor renascentiști sau a lui Darwin, deși este, în primul rând, o viziune teistă. După cum demonstrează Marta Petreu, „Caragiale gândește lumea în treacăt, accidental, dar la nivelul vremii sale", anumite pasaje anunțându-l drept precursor al lui Eugen Ionescu, Cioran sau chiar Blaga.

Un alt palier important al gândirii filosofice caragialiene este cel socio-politic, de filosofie a istoriei și a culturii. Opiniile sale sunt, în această privință, întotdeauna conjuncturale și reactive. România și realitățile ei sunt analizate, cum se știe, în acord cu teoria maioresciană a formelor fără fond. În problema statului de împrumut după modelul occidental, Caragiale este și mai critic decât junimiștii, constatând, în epocă, anomalia supremă: „la noi statul este aproape totul și societatea aproape nimica", cu alte cuvinte, observă autoarea, „statul a devenit *fond*, iar societatea *formă*". Broșura, rar vizitată astăzi, *1907, din primăvară până-n toamnă*, cuprinzând „opiniile profunde ale unui Caragiale occidentalizat", semnalează, după Marta Petreu, momentul în care scriitorul devine un „gânditor social" cu soluții de esență democrată europeană, ca reforma agrară și votul universal. Tragedia țării îl afectează profund atât pe om, cât și pe ideolog: „precum

Cioran, Caragiale a iubit România cu o ură grea", „patria reală" devenindu-i suportabilă doar de la distanță și proiectată într-un viitor mai bun.

Nu putea lipsi din economia volumului, capitolul rezervat esteticii caragialiene, apreciată drept laconică și de „natură clasică", cu observații de estetică a creației și operei, dar și de sociologie a receptării.

Însă contribuția cea mai substanțială și novatoare la exegeza operei caragialiene e conținută în secțiunea „Dicționar de caragialisme". Marta Petreu pornește de la intuiția lui George Călinescu privind „verva sofistică" a personajelor și descoperă că „sofistica se dovedește o cheie ideală de decriptare a acestui univers policrom". Celebrul critic raporta „umorul inefabil ca și lirismul eminescian", „caragialismul" dincolo de critică și demonstrație al operei. Marta Petreu dovedește contrariul: „la temelia acestui univers literar, la temelia caragialismelor stă tocmai natura sofistică a discursului și a personajelor", generatorare de umor de limbaj și chiar de comportament, perfect diagnosticabil și analizabil. „Eroii lui Caragiale vorbesc și argumentează – așadar gîndesc! – într-un mod profund defectuos; probabil că este trăsătura cea mai frapantă și, totodată, cea mai puțin analizată a acestei lumi epico-dramatice". Greșelile de vorbire sunt „erori de judecare și raționare, așadar, deficiențe de natură *logică*", mecanismul lor fiind demontat și demonstrat prin instrumente logice. Stilul acesta intră, conform grilei aristotelice, în „categoria raționamentelor paralogice sau sofistice". Diviziunea aristotelică în *fallacia dictionis* (sofismele lingvistice, ale *spunerii* și ale *interpretării* sensurilor cuvintelor ori frazelor) și *fallacia extra dictionem* (pseudoraționamentele *materiale*, *din afara limbajului*) este urmărită riguros. Din erori de tipul *forma expresiei*, *diviziunea* și *compoziția* rezultă *prolixitatea*. Prin urmare, „comicul de limbaj la Caragiale poate fi diagnosticat cu maximă exactitate ca fiind produs de diferitele specii de paralogisme *in dictione*." Simțul gramatical și lingvistic excepțional al scriitorului („interpuncția e gesticulația gândirii", îi plăcea să afirme) denotă o excepțională stăpânire a logicii, pe care o „transformă într-un instrument ideal de măsurare a imbecilității, a labilității moravurilor sau – prin Mitică – a ingeniozității manieriste".

Studiul Martei Petreu impune, așadar, în centrul universului literar caragialian, omul ca „mașinărie producătoare de limbaj", observație care, luată în seamă, ar putea da un nou impuls exegezei scenice aflată, se pare, în urma supralicitărilor din „Anul Caragiale", într-o adevărată fundătură.

Dacă paralogismele sunt și specialitatea *personajului* Caragiale, „a lui nenea Iancu cel din agora", textele teoretice și o mare parte a corespondenței impun prin sobrietatea tonului. De aceea, ineditul capitol „Scrisorile unui *opioman* daco-român" schițează portretul unui Caragiale „tot mai misterios și mai „străin" față de universul vesel-sordid al propriei sale opere". În epistolarul din exil apare chiar „silueta de *domn*, de „boier" a scriitorului, claustrofil, meteodependent, intimist, amator de orizonturi nordice.

Concepută ca un *puzzle* dinamic, din elemente insolite și solide care susțin imaginea de gânditor excepțional a unui scriitor excepțional, *Filosofia lui Caragiale* sfidează excentricitatea pentru a vorbi, în fond, despre coerență și continuitate în cultura română.

Constantin PARASCHIVESCU

Eternul mister Caragiale

Profesorul universitar Ion Vartic publică în 2002, la editura Biblioteca Apostrof din Cluj-Napoca, o carte despre I. L. Caragiale și urmasii săi – Mateiu, Luki, Ecaterina –, *Clanul Caragiale*. Clan care a avut, de la ascendenți ca Iorgu și Costache chiar, „geniul râsului". Apărut în anul comemorativ Caragiale, volumul nu e conjunctural, el cuprinde o serie de eseuri din 1977, 1980, 1981 unele, completate cu note și alte originale analize din mileniul nostru. Prospecții de literatură comparată, din unghiuri pe cât de inedite pe atât de surprinzătoare, în registru de exegeză academică și expresie narativă liberă, care fac lectura captivantă și mult instructivă. Mai ales când spunem – că toți spunem – că știm totul despre Caragiale. Și investigații noi ne mai dezvăluie, uneori, câte ceva nesesizat, nebănuit, dându-ne o tiflă suficienței cu evidența că „suntem cam leneși la pricepere în privința lui Caragiale". Păi, de ce? Pentru că „Nenea Iancu face parte dintre creatorii privilegiați în care, uneori, coboară harul și care, atunci, cufundă în inconștientul textelor lor mesaje și revelații transestetice, transindividuale". Și așa, „creatorul are harul de a primi o revelație, iar interpretul (comentatorul, exegetul – *n.m.),* harul de a o explica". Și exemplifică asta cu prima investigație comparativă „Domnul profesor Belikov și Nenea Anghelache".

Cine s-ar fi gândit la o asociație între modestul casier Anghelache al lui I.L. Caragiale și fricosul profesor Belikov al lui Cehov, „omul în carapace"? Acesta din urmă pune între el și realitate „tamponul pufos al înveșmântării hibernale", palton, galoși în plină vară, umbrelă și ochelari fumurii, de frica unei circulare permisive care să-i afecteze prudența bolnăvicioasă de a nu da de bucluc. Anghelache e exasperat de absența întârziată a inspectorului, care de unsprezece ani nu l-a mai verificat și, deși se știe cinstit, nu poate suporta ignorarea atestării faptului de către singurul superior îndreptățit s-o facă. Belikov moare și are, în fine, expresia veselă a omului care nu va mai ieși niciodată dintr-o carapace, Anghelache se sinucide, sătul de ingratitudinea destinului care nu-l cercetează. De ce s-a sinucis Anghelache? Nimeni nu știe, nici personajele schiței, nici autorul, „teribil de amuzat de enigma funestului gest". Domnul Vartic îl amintește pe Silvian Iosifescu ce vedea în acel „Nici eu nu știu" al lui Caragiale reacția lui Beckett la „Cine e Godot"?: „Dacă aș fi știut, aș fi scris-o în piesă". Și el însuși, extinzând sensul într-o altă serie, îl evocă pe Kafka cu ierarhia sacră din „Castelul".

Nostimă e împrejurarea pe care o evocă domnul Vartic despre redactarea acestui text insolit în 1980, când, până atunci, cu Marian Papahagi, Mircea Zaciu și Ion Pop, se dedau la jocuri caragialești, improvizând pe străzile Clujului replici cu năduf despre imbecilitatea, birocrația, impostura vremii și nici nu se gândea să scrie vreodată despre maestru. A făcut-o pentru colocviile de critică de la Sibiu în acel an, dornic mai mult să-și revadă orașul natal și prietenii.

Dacă nu mă miră prea mult expozeul despre „Catindatul și doctrina electricității", dacă era, poate, previzibilă sugestia că primul act din *D-ale carnavalului* e o „dramă în registru comic a așteptării", iar piesa „o perpetuă amânare" a râvnitelor explicații cerute de personajele furibunde, e de-a dreptul neprevăzută interpretarea dată bilețelelor, puțin luate în seamă, cu tâlcuri gradate într-o suită de motive fundamentale: așteptarea (bilețelul Miței către Nae), explicația (al lui Nae către Didina), agresiunea (Nenea Iancu către Catindat). Alte texte se referă la ironia din „Două loturi" („*Inspecțiune* și *Două loturi* reprezintă

fața și reversul relației dintre om și destin"), exemplarele *momente* (unde „lectorul e silit să stea continuu la pândă, fiindcă, adeseori, scriitorul clipește complice din ochi abia perceptibil și semnele sale pot ușor să treacă neobservate"), românismul lui N. Steinhardt și secretul *Scrisorii pierdute* („codul binar «Iartă-mă–Te iert» nu mai funcționează în vremea noastră, nu pentru că nimeni nu ar fi putut să spună «Te iert», ci pentru că nimeni n-a căzut în genunchi, exclamând «Iartă-mă!»"), triomul Eminescu-Creangă-Caragiale („ultimul este cel ce relevă, de fapt, fiorul religios cel mai profund și înfiorat") și, firește, cele trei incursiuni care întregesc imaginea clanului prin copiii Mateiu, Luca, Ion și Tușki, „estetizându-se și rafinându-se spiritual".

Pomenesc la urmă eseul consacrat scenetei *Începem*, scrisă și reprezentată o singură dată la inaugurarea Companiei „Davila", de obicei neglijată și considerată un text minor în ansamblul operei lui Caragiale. Profesorul vede în ea, dimpotrivă, fondul serios de „artă poetică, o mică sinteză asupra problemelor teatrului și, mai ales, asupra artei actorului". Asociind-o ingenios cu *Improvizația de la Alma* a lui Eugen Ionescu și avansând ipoteza unei reluări"ca uvertură a unei premiere" (chiar!), distinge, printre „aberațiile burlești" ale Profesorului de estetică (aluzie la Pompiliu Eliade), viziunea unui teatru „viu, cald, fierbinte", de o incandescență fluidică... o teatralitate de-a dreptul stihială „a Doamnei abracadabrante, cu temperamente pasionale într-un ritm infernal". Treptat-treptat, comentariul lui Caragiale începe să semene tot mai mult cu acela al excentricei Doamne din instantaneul său: «Ce vervă fosforică!... A intrat, a uimit, a răsturnat, a devastat și se duce ca o furtună luminoasă, ca un meteor orbitor...»".

Traseul eseistic al unei idei

Când am văzut cartea Mirunei Runcan la sfârșitul lunii octombrie la un salon cultural UNITER condus de doamna Sorana Coroamă-Stanca, ce ne-a recomandat-o cu entuziasm, am avut simultan un sentiment de bucurie și o nedumerire. Bucurie asociată cu imensă prețuire pentru tema aleasă, în spectaculoasă eflorescență practică astăzi în lume și la noi, privind teatralizarea teatrului, cu adjuvantul nostru de reteatralizare impus de sinuozitățile istoriei. Termeni despre care tot discutăm de multă vreme, unii cercetători i-au ilustrat prin contribuția individuală a unor personalități din interbelic (Florica Ichim despre Camil Petrescu, Virgil Petrovici despre Victor Ion Popa și Ion Sava), în studii, monografii și comentarii curente apar nuanțat și frecvent, dar o radiografiere a dezvoltării conceptelor în spațiul cultural românesc, atentă și aprofundată, n-a încercat nimeni până acum. Motiv, firește, de recunoscătoare stimă pentru eseista Miruna Runcan, care, de mai multă vreme, scrutează cu subtilitate estetică, direcția și tendințele. Pe un câmp vast de sincronizare, sau nu, cu cel internațional. Nedumerirea privea arcul investigației, 1920–1960... adică, de ce 1960, ziceam eu, când tocmai anii '60 au fost cei mai înfloritori pentru confirmarea temei? Cu o memorabilă confruntare privind autonomia viziunii teatrale față de criteriile extrateatrale impuse atunci de o ideologie demagogică în cazul spectacolului *Cum vă place* de William Shakespeare al lui Liviu Ciulei; cu autoritare luări de poziție teoretice ale regizorilor, care au încununat la acea dată direcția de afirmare modernă a teatrului românesc prin celebrele lor spectacole de o splendidă expresivitate, Radu Penciulescu, Lucian Pintilie, Valeriu Moisescu, David Esrig, Lucian Giurchescu, Dinu Cernescu; de ce nu 1970, am zis eu?

N-aș putea spune că am înțeles asta după parcurgerea celor 315 pagini ale cărții (îngrijit publicată de Editura Eikon, Cluj-Napoca, „Biblioteca Teatrul Imposibil", 2003, cu o atractivă ilustrație în care pe fond roșu-negru, e reprodusă o caricatură a regizorului Aurel Ion Maican, de Victor Ion Popa). Am înțeles, desigur, că „această cercetare nu se dorește în primul rând o istorie a spectacologiei românești", cum afirmă net autoarea (pag. 285), ci înlăuntrul unei lente schimbări de mentalitate. Dar nu sunt convins – sau nu mă las convins – că urmărirea ideii se oprește tocmai în punctul ei maxim de evoluție, după schimbări lente și controversate, când se afirmă, se împlinește și se autentifică în noi ramificații teoretice, exploziv conținute în practică. O spune și autoarea, parcă întinzând o nadă: „Deceniile care vor urma vor produce elaborarea unui model spectacologic în fine admis în mod egal de către creatori dar și de către spectatori" (pag. 311). Da, dar în *desăvârșirea ideii* avută în vedere. Atunci de ce convingerea că „ciclul de evoluție al teatralizării, ca fenomen specific târziei noastre modernități, și-a încheiat parcursul" înainte de 1960? (pag. 10).

Miruna Runcan ne stimulează interesul pentru cercetarea sa de la început cu o întrebare simplă: „A teatraliza teatrul? Dar încotro a fugit, s-a depărtat acesta de propria-i natură ca să-i fie necesară o restituire? Cumplit de dificilă întrebare" (pag. 5). Aparent simplă, deci, pentru că presupune o vastă și minuțioasă explorare a istoriei gândirii teatrale românești pe un segment de cinci decenii, când „acumulările ideatice și stilistice din interbelic produc o evoluție mai degrabă lentă la nivel teoretic, și profund individualizată la nivel spectacologic", iar momentul '56–'57 „pare să tragă... concluziile experiențelor dintre războaie, către un nou început" (pag. 306). Am putea amenda în parte lentoarea evoluției teoretice din interbelic, astfel formulată, cu însăși diversitatea de opinii și principii exprimate îndrăzneț, competent, în epocă, de voci pe care le evocă chiar autoarea în prima parte a volumului, autoritare și bogate în referințe dacă se aud distinct (și meritat) pe două treimi din volum (192 de pagini). Dar e vorba, mai degrabă, de lentoarea (sau indiferența) receptării acestor voci, de ne-coagularea lor într-o *acțiune programatică*, într-o *mișcare colectivă unitară,* în măsură să determine o schimbare de mentalități în modul de a percepe și a crea teatrul, ca sinteză artistică autonomă. Cum spectaculos s-a întâmplat în '50–'57, moment unic în viața teatrului românesc, prin ieșirea la rampă a unei noi generații de regizori care și-a revendicat această autonomie, în virtutea unei științe profesionale specifice.

Volumul urmărește, așadar, evoluția ideii de teatralizare în două etape, prima referindu-se la enunțul și cristalizarea ei relativă în perioada interbelică și a războiului, a doua reluând-o, așa cum s-a formulat ea în anii '50, cu sintagma *reteatralizare.* Este, după câte știu, *o primă sinteză cuprinzătoare* a dinamicii unui concept estetic, în fluctuațiile inedite cu timpul, în istoria teatrului românesc, și pentru asta autoarei i se cuvin neprecupețite elogii. Modul de investigare este sistematizat pe direcții care conturează fațete ale determinării problemei, de la optimismul formei și absența interogației (pag. 15), genul de trupă, genul de teatru (pag. 21) la sincronizarea cu gândirea teatrală europeană și autonomizarea regiei (pag. 36). Unul dintre cele mai interesante capitole este cel intitulat „Jocul ideilor în căutarea regiei moderne", și cel mai bogat, unde autoarea ia în discuție aspecte multiple care privesc starea, organizarea și proiectele teoretice de program artistic ale unor cunoscute personalități. Subliniind din capitolele anterioare rolul important pe care l-au avut în privința teatralizării experiența lui Victor Ion Popa la Cernăuți, a lui Aurel Ion Maican, Ion Sava și George Mihail Zamfirescu la Iași, în anii '20, în „cea mai spectaculoasă etapă de înflorire din destinul teatrului", dânsa sesizează că „o piață a valorilor estetice nu se poate dispensa de confruntarea concurențială a unor instituții cu adevărat alternative" (pag. 105). Teatrele

naționale vizau un rost educativ, companiile particulare nu se deosebeau în intenție și structură și, mai ales, nu aveau parte de „casta producătorilor" care să le susțină, ca în alte părți ale lumii. Iar grupurile de avangardă au fost sporadice și efemere. În „jocul ideilor", cercetarea semnalează opiniile lui Victor Ion Popa, Camil Petrescu, George Mihail Zamfirescu, Ion Sava, Haig Acterian despre pregătirea actorilor și starea învățământului (conservatoare, dominate de modelele de predare ale unui număr nu foarte mare de maeștrii-actori), chestiuni de arhitectură teatrală, scenotehnică, iluminat („în ce măsură mutația centrului de greutate de pe text pe decor (imagine) poate trece de la vis la realitate" (pag. 125), în fine, din încrucișarea ideilor expuse, o deslușire a superficialității artei teatrale, către un nou „primat". Cu zone de adeziune asumată, în raport cu ideile de pe alte meridiane, și de respingere fățișă. Sunt pomeniți Soare Z. Soare, cu elogiul său pentru actorul expresionist, „triunghiul" de teatralizare propus de Ion Marin Sadoveanu – Stanislavski, Meyerhold, Tairov –, deliteraturizarea preconizată de Mihail Sebastian, revoluția gândirii lui Wagner în materie de regie semnalată de Victor Ion Popa, cu deosebire studiul lui Camil Petrescu *Modalitatea estetică a teatrului*, cu referiri la viziunea plastic-imagistică a noii regii, și frecventele intervenții publicistice ale lui Ion Sava, „corifeul teatralizării", pentru „mult visata sa spectacologie, văzută ca *știință a teatrului*" (pag. 166). Și concluzia: la sfârșitul celui de-al doilea război mondial „teatralizarea nu are o unică definiție". La noi ca și aiurea.

Reteatralizarea, expusă în partea a doua, e o problemă a supremației de viziune a regiei întreruptă un deceniu de politica de îndoctrinare violentă dusă de noile autorități. Izbucnește cu forță în primăvara anului 1956, printr-o dezbatere inițiată de revista „Contemporanul" și susținută din vară și de revista de specialitate „Teatrul", înființată atunci, în care ies la atac tinerii regizori renumiți în cenaclu și simpatizați (Vlad Mugur, Mihai Raicu, Sorana Coroamă, George Rafael, Radu Stanca, George Dem. Loghin, Liviu Ciulei, Toni Gheorghiu ș.a.). Și izbândește în confruntare deschisă din ianuarie 1957 la consfătuirea oamenilor de teatru, când „baza operațională pentru o schimbare de mentalitate este așezată [...] probând faptul că evoluția naturală a unei mișcări artistice nu poate fi oprită" (pag. 282).

Strălucit excurs! Ce importanță mai are că în ilustrarea acestei ultime perioade ghidul nostru se folosește numai de comentariile revistei de specialitate, abandonând altele, pe cele din „Contemporanul" îndeosebi, cercetate înainte.

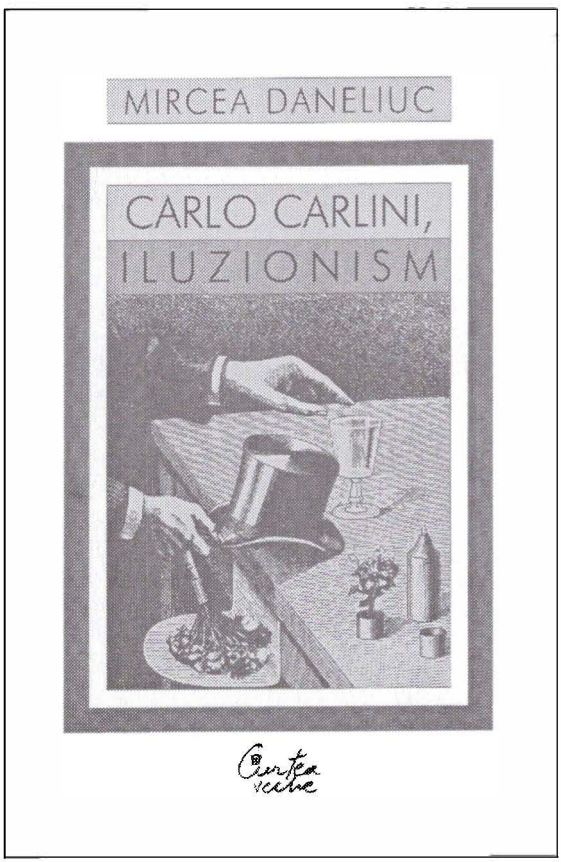
Și, pentru că a pomenit de teroarea care a reînceput brutal la sfârșitul lui 1957, adaug o mărturie personală din anul următor. Când, angajat în octombrie 1958 unde nici nu visam, la revista *Teatrul,* între euforia și inhibiția mea de a mă afla prematur acolo, s-a strecurat un ghimpe neliniștitor: se vorbea în șoaptă, cu aluzii și fraze neterminate, manuscrisele erau refăcute și politizate obsesiv. Plutea între pereți o spaimă și umbre sinistre păreau a se ivi la fiecare deschidere de ușă. Pentru că de acolo au fost ridicați de Securitate Ion D. Sârbu și Ștefan Augustin Doinaș în primăvară, iar redactorul-șef Horia Deleanu demis în vară. Funcționam sub teroare, interimatul redactorului-șef adjunct Florin Tornea era acut marcat de asta. La sfârșitul anului 1959, a venit de la Moscova un alt redactor-șef. Mi-a cerut să scriu o cronică la *Azilul de noapte* de Gorki regizat de Liviu Ciulei. Și pentru că i-am elogiat deschiderea universală a viziunii scenice, mi-a aruncat paginile pe jos, cu o scenă de isterie privind adeziunea mea neprincipială la formalism, în dauna spiritului slav presupus. Am demisionat. Peste un an, formalismul acuzat la *Cum vă place* a produs o reacție energică de confruntare de opinii, din care a ieșit șifonat. Și a triumfat autonomia viziunii regizorale – teatralizarea, sau reteatralizarea pe care ați numit-o aici, doamna Miruna Runcan. Cu salba de înscenări memorabile pe care tot cred că o veți evoca, într-o explorare ulterioară, cu aceeași parcimonie si patimă cu care ne-ați răsfățat acum pe traiectoria unei idei. În fond, vie ca și teatrul.

Mircea GHIȚULESCU

Lumea dionisiacă a lui Mircea Daneliuc

După *Emigranții* de Mrożek de la Teatrul Mic, un mare succes al anilor '80, Mircea Daneliuc a făcut mare carieră ca cineast. Îl credeam definitiv pierdut pentru teatru până în urmă cu trei ani, când a realizat o versiune răsturnată cu *Noaptea furtunoasă* la Teatrul „Maria Filotti" din Brăila în care jupân Dumitrache și Nae Ipingescu erau un fel de plăieși de pe vremea lui Ștefan cel Mare. Un excepțional roman, (chiar dacă seamănă în linii mari cu *Ora 25* de Vintilă Horia), *Strigoi fără țară*, ce poate fi oricând scenariul unui film tragic și picaresc dar, mai ales, o piesă de teatru *Doi pinguri* au adăugat contururi apăsate unei personalități marcată de teatru, teritoriu mai adecvat pentru neconformismul lui Daneliuc decât filmul, condamnat fără scăpare la realism. Dovada este, în descendența lui Fellini, chiar teatralitatea filmelor sale.

„Pingurătatea" în doi de care s-a ocupat dramaturgul în piesa mai sus amintită a creat omul, artistul, cetățeanul își schimbă, rând pe rând, vocile. Se aude mai tare vocea omului pentru că piesa este o paradoxală construcție alcătuită dintr-un material tragic. O poveste de dragoste pe care ești tentat să o compari cu *Frumoasa călătorie a urșilor panda*... de Matei Vișniec, cel mai frumos poem de dragoste scris pentru scenă în aceste vremuri de desacralizare a iubirii. Aici este și diferența: Matei Vișniec încearcă re-sacralizarea, iar Mircea Daneliuc, în pas cu vremea, de-sacralizează cu voluptate. Dacă îndrăgostiții lui Vișniec sunt niște sublimi solitari care consumă iubirea până la dispariție, lăsând în urma lor doar o aromă de mere, ai lui Daneliuc sunt nevrotici. Trăiesc în public și drama lor este comentată, ca în tragediile antice, de un cor burlesc. Primii sunt credincioși, încercând să se sustragă iubirii, motiv pentru care se torturează reciproc. Unii trăiesc cu versuri de Bacovia și muzică la saxofon, ceilalți îl preferă pe Nat King Cole dar, mai ales, să-și împartă pumni românești și înjurături americane cu *mother-fucker*. Primii nu vor decât să celebreze iubirea, ceilalți să o modifice. Pentru că *Unul* îi spune lui *Una*: „sexul duce, cu vremea, la schimbarea de sex". Toată această asemănare cu *Frumoasa călătorie a urșilor panda*... alcătuită, cum se vede, numai din deosebiri



se oprește aici. Bărbatul lui Daneliuc este angoasat, se teme de andropauză, de bătrânețe („o să miros urât, o să-mi curgă din gură, o să-ți fie rușine cu mine"), trăiește „într-un cartier de blocuri nenorocite" dar, mai ales, se simte emigrant în propria țară („și eu mi-am părăsit țara, dar stau în ea"). Amorezii lui Mircea Daneliuc nu sunt doar „pinguri" și disperați, ci și mutilați, într-o țară care nu acordă nici măcar „pensia aceea de mutilat". Începem să-l recunoaștem pe criticul moravurilor românești care este Mircea Daneliuc, totdeauna sever și adesea nedrept. Realistă (ultrarealismul cunoscut al cineastului), piesa nu se termină cu o volatilă sinucidere în doi, ci cu o ruptură de mahala, nu mai puțin patetică. Monologul final al femeii părăsite este o excepțională pagină literară. Oricât de nefericite ar fi situațiile prin care trec *cei doi pinguri*, Corul relativizează în stil românesc, prin songuri bășcălioase, orice pretenție de tragedie. Față de ceea ce se scrie astăzi pentru teatru, *Doi pinguri* reprezintă o actualizare a formulei brechtiene, a teatrului-revistă. Este un text literar scris cu aplomb și, în același timp, scenariul complet al unui spectacol în care poți descoperi în toate câte ceva: disperare, lirism, amărăciune, abjecție și frică. Lucru previzibil pentru un cineast care toată viața își va scrie singur scenariile. Într-un nou volum (*Carlo Carlini, iluzionism*), Mircea Daneliuc se explică: între scriitor, cineast, regizor, romancier nu este decât o diferență de formă, nu de conținut. Pornirea rămâne aceeași, nevoia unei sinteze din care să rezulte o imagine a lumii în general și a lumii românești în particular. *Șchiopul cu miros frumos* și *Carlo Carlini, iluzionism*, cele două drame, care se adaugă celei deja menționate, alcătuiesc un diptic pe de o parte a perpetuității ororii, pe de alta, a lumii românești văzută la interval de două milenii. *Șchiopul cu miros frumos* este un text care l-ar fi interesat pe Lucian Blaga. Regizorul de film nu-și părăsește meseria așa cum părea să o facă în *Doi pinguri,* ci pătrunde cu camera de luat vederi în povestea încâlcită a acelui dandy al Romei, exilat în Dobrogea sciților, care a fost poetul Ovidius. Camera lui Daneliuc funcționează într-un imaginar antic eliberat prin cultură. Deși personaj monden Mircea Daneliuc l-a citit pe Ovidius citând cu voluptate din bătrâna, uitata și cadențata latină: "Cum volet, illa dies, que nil nisi corporis huius...". Poetul roman este într-adevăr un „personaj secundar" – cum ne spune autorul – în distribuție, pentru că nu măreția imperială a poetului îl interesează pe Daneliuc, ci imaginea *omului român* în versiunea lui îndepărtată. Ne trimite într-o lume europeană în curs de constituire în care superstițiile abia transformate în religia controversată a lui Zamolxe este înlocuită cu mesajele lumii latine ale lui Dionysos, cel mai iubit de sciți dintre zeii romani. Lumea dobrogeană a bătrânului Don Juan exilat de Roma este o perpetuă bacanală care celebrează zeul interzis. Revenind la *Zamolxe* al lui Blaga, epoca în care se plasează Mircea Daneliuc este anterioară: el surprinde superstiția care se transformă în religie; Blaga, dimpotrivă, religia care se transformă în dogmă și idolatrie. Zamolxe refuză să fie transformat în idol de Marele Mag, pentru a salva trăinicia credinței în Marele Orb, cea mai plauzibilă imagine a lui Dumnezeu creată de creștinism. Lumea lui Daneliuc crede în Dionysos, țapul frumos mirositor care apare, după 2000 de ani, într-o secvență adăugată de cineast în finalul acestei drame care nu poate fi altceva decât un scenariu de film (tabloul al XVIII-lea), ca „siluetă șchioapă a cuiva, țopăind deasupra unui sanctuar memorabil". Înțelegem mai bine legătura dintre *Șchiopul...* și *Carlo Carlini.* Obsesia comună este românitatea, trecutul și prezentul ei. Lumea în plină constituire din Dobrogea scitică a lui Ovidius versus lumea semicontemporană a lui Ceaușescu (piesa este o perfidă acuzare a unui popor dionisiac care își devoră conducătorii) sunt diferite doar prin decor. În prima, *timpul mitic* al lui Blaga este înlocuit prin timpul concret al exilului lui Ovidiu (anii 12, 13, 14), dar lumea vorbește cu Ovidiu „ca mine și ca dumneata",

pentru a fi mai aproape de vorbirea de stradă. Skyles, falsul profet din *Șchiopul...*, devine Carlo Carlini, falsul magician din România contemporană. Distributiile (lista personajelor) sunt aproape identice. Ovidius este Doctorul din *Carlo Carlini*, un geniu secundar care primește mesaje misterioase printr-o antenă înfiptă în ceafă. Ceilalți sunt: un mârlan, de 45 de ani, un fricos de 60, un cretin de 55, un viclean de 50, un scrântit tot de 50 și un prost de 30 de ani. Două femei, Uthis si Seida sunt, una exaltată, cealaltă, amorală. În *Carlo Carlini,* nu mai sunt desemnate caracterele, dar sunt ușor de recunoscut în varianta anterioară cu 2000 de ani. Dipticul lui Mircea Daneliuc pare să ne spună, între altele, că românii bat pasul pe loc. Doar că, în loc de antiromânism, dramaturgul creează o imagine a omului dionisiac care nu vrea altceva decât să petreacă și să sângereze.

Mariana CIOLAN

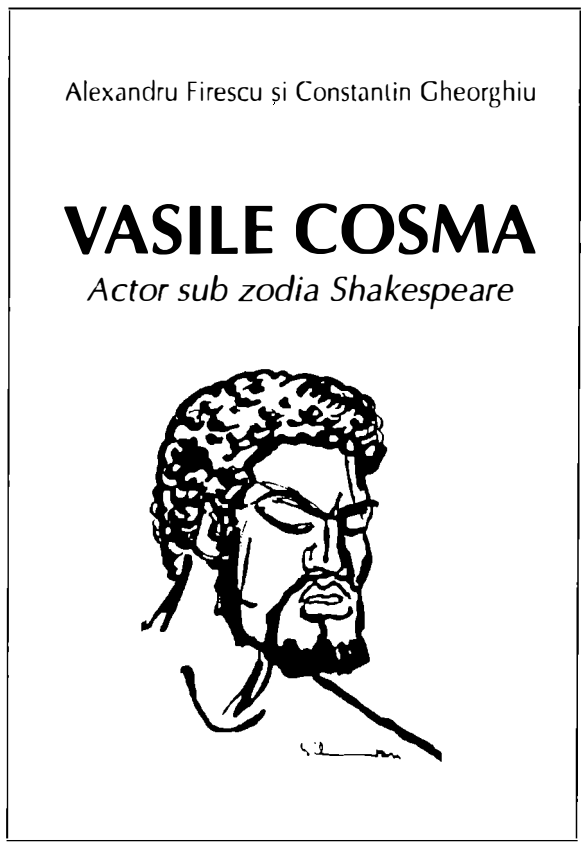
„VASILE COSMA – actor sub zodia Shakespeare"

La un an de la trecerea în eternitate a lui Vasile Cosma, în *colecția „Galeria teatrului românesc",* coordonată de *Florica Ichim* (colecție ce apare sub egida *Fundației „Camil Petrescu",* și ca supliment al revistei *„Teatrul azi"),* a văzut lumina tiparului un volum închinat excepționalului actor. Cartea este deopotrivă o nouă dovadă a zelului și profesionalismului cu care cei doi autori ai ei, Alexandru Firescu și Constantin Gheorghiu, sondează (după cele două ediții ale *Istoriei Teatrului Național din Craiova* ori *Dicționarul actorilor craioveni* trecutul mai vechi sau mai apropiat spre a ne restitui pagini de glorie ale teatrului din Bănie, acolo unde actorul Vasile Cosma și-a împlinit cariera artistică, dând seama de o exemplară dăruire pentru scenă, până în ultimele clipe de viață când, luptând cu necruțătoarea boală, părăsea patul de spital pentru a merge la reprezentațiile ultimului spectacol în care i-a mai fost dat să joace – *Omul cu mârțoaga* – ca la un sacru ceremonial pe altarul artei. Monografia, subintitulată *„Actor sub zodia Shakespeare",* a fost editată cu sprijinul *Festivalului internațional Shakespeare* și a fost lansată în contextul amplei manifestări de ținută artistică și intelectuală care a fost cea de-a patra ediție a sa. Fapt pe deplin meritat de memoria acestui strălucit interpret a nu mai puțin de douăsprezece personaje din dramaturgia titanului dramaturgiei universale, câteodată în mai multe variante, performanța unică în teatrul românesc, pusă cu pregnanță în evidență în capitolul volumului intitulat „Shakespeare – naș de botez".

Complexitatea personalității actorului, verticalitatea și etica lui profesională remarcabile, destinul lui artistic nu lipsit de întortocheri dureroase, împletit cu acela al soției sale, Marina Basta, care i-a fost nu de puține ori parteneră de scenăni se revelează treptat în secțiunile cărții ce pun în lumină creațiile sale, multe rămase de referință, peste o sută de roluri, majoritatea principale, în spectacole cu piese de Goldoni, Cehov, Ostrovski, G.B.Shaw, Alecsandri, Al.Davila, Caragiale, Camil Petrescu, I.D.Sârbu, Marin Sorescu și nu numai, dar și contextul artistic și chiar social ori politic în care spectacolele au văzut luminile rampei. Capitolele „Repere biografice", „Tinerețea clasicilor", „Meridiane contemporane" conțin un

bogat material documentar (fragmente de cronici, de interviuri, mărturii ale altor participanți la nașterea acelor spectacole), adunat cu minuțiozitate de autori de-a lungul anilor, păstrat cu religiozitate și valorificat acum cu acribia cercetătorului, spre a da întreagă dimensiunea acestor veritabile „examene trecute cu strălucire în fața publicului" din cele patru teatre pe care le-a înnobilat cu prezența sa actorul: Teatrul Național din Timișoara, Teatrele din Reșița și Arad, Teatrul Național din Craiova. Filigranul surselor coroborate întru efectul polifonic „ascunde" efortul uriaș, ce nu ar fi fost posibil fără acea postură în care autorii s-au aflat: „ca oameni ai locului, ca împătimiți de teatru, ca spectatori constanți la toate premierele craiovene"; ca profesioniști, „în calitate de secretar literar și, respectiv, referent literar, ca neîncetat cronicari, istorici de teatru și muzeografi", pentru care creionarea unor efigii ale teatrului craiovean este o datorie de onoare.

Dar acea secțiune cu adevărat scrisă „în inema lor", cum ar fi zis cronicarul, este capitolul intitulat „Interviu amânat". Sunt restituite aici, ordonate puțin după „o inginerie publicistică", așa cum înșiși autorii atrag atenția, gânduri ce le-au fost împărtășite de cuplul de actori în cele patru decenii craiovene, fie în miezul aprins al premierelor, fie în tihna Floreștilor, micul lor paradis de lângă Bănie locuit timp de douăzeci de ani. Sunt „confesiuni sincere și cu liniștită aducere-aminte", pline de semnificații în plan profesional dar și uman, ce ni-i dezvăluie pe actori cu convingerile și crezurile lor artistice, cu certitudinile și îndoielile legate de împliniri profesionale, dar și în armonia care i-a ținut laolaltă pe scenă și în viață. Ca un pandant al acestor mărturii craiovene, cu aceeași putere și parfum evocator de sursă primară, apare capitolul destăinuirilor semnate de actrița Marina Basța, o amplă postfață referitoare la anii de formație artistică ai actorului Vasile Cosma și la perioada de activitate artistică a acestuia înainte de venirea pe scena craioveană. Aceste „glose sentimentale", cuceritoare prin dezinvoltura și delicatețea navigării printre umbrele trecutului, întregesc „istoria unor vieți și cariere atât de armonios îngemănate". Trebuie să remarcăm ca un alt câștig al cărții numărul mare de ilustrații, precum și calitatea grafică a acestora. Un capitol final, „Teatrografie", lista exhaustivă a spectacolelor în care au jucat cei doi actori, potențează valoarea documentară a acestei monografii ce se recomandă ca un util, prețios și pilduitor instrument de lucru pentru cercetarea de mâine în istoria teatrului românesc, ca un demers viu și edificator pentru recuperarea memoriei noastre culturale.



Constantin PARSCHIVESCU

Călătorii fără sfârșit

Profesoară și totodată critic de artă la Brașov, Steluța Suciu publică la Editura „Orator", din localitate, un volum de interviuri cu 34 de personalități, realizate între 1998–2003, intitulat *Voci contemporane*. Sunt 13 actori, 10 scriitori, cinci regizori de teatru și unul de film, doi artiști, doi critici, un academician. Dintre actori, o parte sunt, firește, din Brașov (Mircea Andreescu, Costache Babii, Viorica Geantă-Chelbea, Virginia Itta-Marcu, Dan Săndulescu), alții legați într-un fel de aria spirituală a municipiului (Mihai Fottino, Coca Bloos, Ileana Stana Ionescu) sau nu (Mircea Diaconu, Gheorghe Dinică, Mitică Popescu, Ilinca Tomoroveanu, Dorel Vișan). Cu o excepție (Sorin Militaru), patru regizori de teatru au montat aici spectacole de referință (Felix Alexa, Petre Bokor, Dominic Dembinski, Claudiu Goga), artiștii plastici au afinități prin apartenență (pictorii Alexandru Gheție, Teodor Rusu), criticii prin origine sau funcție temporară (Călin Căliman, respectiv, Alice Georgescu). Lista bogată de scriitori cuprinde romancieri, poeți, dramaturgi, eseiști, unii din păcate plecați dintre noi și ale căror mărturii devin astfel referențiale în timp (amintesc de Iosif Naghiu, Dimitrie Roman, Valentin Silvestru, Dumitru Solomon).

Convinsă fiind că „fiecare interviu este o poveste cu două personaje aflate într-o relație... când dialogul se transformă într-un mic spectacol fascinat", ea le alătură cu eleganță în volumul său care „poate deveni o călătorie începută în prezent și fără de sfârșit". Documentată atent în privința interlocutorilor (există o fișă de creație selectivă a fiecăruia), îi chestionează cu aplicație și deferență, stimulându-le destăinuirile, cu un interes real pentru fiecare, îi chestionează cu aplicație și deferență, stimulându-le destăinuirile, cu un interes real pentru vocația artistică asumată și rostul culturii în general, mai ales în aceste vremuri bântuite de vulgaritate și degradare morală. Multe întrebări se referă tocmai la impactul artei cu acest fenomen – „Teatrul... poate fi antidotul unei societăți suferinde?" „Credeți că avem nevoie de artă? Arta poate transforma în bine societatea?", „Teatrul își mai poate găsi un loc în viața oamenilor?". Cele mai multe ating probleme specifice de creație, cum ar fi raportul text–imagine în spectacol, modernitatea și excesul de vizualizare, conturarea stilului, măreția și riscul profesiei de actor, libertatea cuvântului, construcția unui personaj, succese și insuccese, dramaturgia nouă nejucată, prețul popularității, tendința tinerilor de a face un altfel de teatru, prin ce se deosebește cel de acum de cel de dinainte de '90, calitatea publicului etc. O întrebare pusă actorului Costache Babii merită reținută: „De la ce vârstă ar trebui făcută educația teatrală pentru a avea spectatori de calitate?". Și răspunsul: „Teatrul, ca instituție, trebuie să facă mai mult pentru școli... fiind vorba și de o educație estetică [...]. Maestrul Sică Alexandrescu, când pășea pe scenă, fie ea goală sau neluminată, își scotea pălăria, pentru că intra într-un altar. Așa ar trebui să se intre într-un teatru, ca într-o biserică".

„Voci contemporane" ce se fac auzite prin stăruința unui intelectual pătruns de rosturile adânci ale artei, cu afecțiune și competență, varietate de orizont și oarecare grație feminină care dă dialogurilor, discret, o licărire de fascinație.

Imagine de la lansarea volumului *Cercul de aur* de Mihai MANIUȚIU la premiera spectacolului său *Bachantele*, la Teatrul „Tony Bulandra" din Târgoviște. Volumul, apărut în seria noastră *Galeria teatrului românesc*, a fost prezentat de Cristina MODREANU și Nicolae PRELIPCEANU.

INFO UNITER

(noiembrie, decembrie)

Festivalul Național de Teatru, ediția a XIII-a, 1–9 noiembrie 2003

UNITER, co-organizatorul evenimentului teatral al anului, a preluat o parte din organizarea evenimentului prin asigurarea campaniei de comunicare, punerea la dispoziție a spațiilor necesare, logistică.

A fost o perioadă aglomerată, firească pentru organizarea unui eveniment de amploare, concentrată atât în zilele de desfășurare propriu-zisă a Festivalului Național de Teatru și a Congresului Mondial al Criticilor de Teatru, cât și după 9 noiembrie, perioada situațiilor finale.

Saloanele Culturale

Conduse de regizoarea Sorana Coroamă Stanca, în cadrul „Saloanelor" a avut loc întâlnirea cu tema „Despre îngeri" (marți, 25 noiembrie), la care au participat: criticul literar Barbu Cioculescu, actorul Marin Moraru, regizorul Ion Ungureanu și editorul Maria Marian, discuțiile având ca obiect opera literară a lui George Ciorănescu și *Zlatna sau cumpăna dorului* de Martin Opitz.

Ultima întâlnire a anului 2003 din cadrul „Saloanelor" a fost o seară de muzică și poezie, desfășurată miercuri 17 decembrie. A participat: corul „Sound", dirijor Voicu Popescu, actrițele Cristina Deleanu și Simona Bondoc, care vor citi din lirica scriitorului Dominic Stanca și din aforismele Monseniorului Vladimir Ghika.

„Casa Artistului", pregătiri de sărbători

Luna decembrie a fost consacrată pregătirii pachetelor de sărbători pentru beneficiarii programului "Casa artistului". Cadoul de sărbători completează sprijinul financiar pe care UNITER a reușit să îl ofere artiștilor vârstnici cu probleme de existență pe parcursul acestui an.

De asemenea, în data de 16 decembrie, în salonul de protocol al UNITER a avut loc o întâlnire de sărbători între cei care oferă și cei care au nevoie de sprijin. Au participat: reprezentanți ai companiilor care au oferit și oferă sprijin, donatori și o parte dintre artiștii vârstnici din București.

„Voci și spectacole memorabile"

UNITER a inițiat proiectul „Voci și spectacole memorabile", prin care anumite producții teatrale de carieră, realizate cu vedete ale teatrului din România, devin spectacole de teatru radiofonic și se înregistrează pe CD.

„Voci și spectacole memorabile" a câștigat licitația de proiecte la Fondul Cultural Național pe segmentul memorie culturală. Spectacolul de teatru are o „viață de repertoriu", după care rămâne o amintire doar pentru spectatorii

care l-au văzut. De aceea, înregistrările pe CD ale spectacolelor urmează să fie oferite, gratuit, instituțiilor de cultură pentru arhivarea, tezaurizarea valorilor culturale. Proiectul se realizează împreună cu Societatea Română de Radiodifuziune.

Din cele aproape 30 de titluri intrate în portofoliul UNITER pentru înregistrare, sugerate de vedete ale teatrului din țară, în prima etapă a proiectului se înregistrează următoarele titluri:

– *Nepotul lui Rameau* de Denis Diderot, producție a Teatrului „L.S. Bulandra", 1968;

– *Craii de Curte Veche* de Mateiu Caragiale, producție a Teatrului Nottara, 1978;

– *Celălalt Cioran*, producție a Teatrului Național București, 2002.

Editura UNITEXT

Luni 15 decembrie, Editura UNITEXT și-a invitat pe cei mai apropiați dintre prieteni la sediul UNITER, pentru a serba un deceniu de activitate. Într-o atmosferă deosebită, alături de cărțile editate în acești zece ani și de prietenii cu care s-a ciocnit un pahar de vin, au fost prezentate și cele mai recente apariții:

– *Cineva are să vină* de Jon Fosse, traducere din norvegiană de Carmen Vioreanu (cinci piese de teatru ale celebrului dramaturg norvegian, jucat azi pe numeroase scene din Europa și Statele Unite)

– *Teatru* de Petre Barbu (trei piese ale dramaturgului care a cîștigat Premiul Cea mai bună piesă de teatru românească a anului 2002, într-o nouă formulă grafică a colecției „Piese noi. Dramaturgi români").

– *Teatru și povestiri* de Alina Nelega (dramaturg ce a câștigat Premiul Cea mai bună piesă de teatru românească a anului 2000, într-un volum cu un sumar foarte interesant, în care fiecare piesă este însoțită de o povestire pe aceeași temă)

– *O canoe de hârtie. Tratat de antropologie teatrală* de Eugenio Barba, traducere din italiană de Liliana Alexandrescu – cartea celebrului regizor și pedagog care pune bazele unei noi discipline, antropologia teatrală, inițiatorul lui Odin Teatret și al Școlii Internaționale de Antropologie Teatrală (ISTA), cel care a marcat teatrul mondial al ultimelor decenii.

– *Anuarul Teatrului Românesc pentru stagiunea 2002–2003*, un CD-rom ce cuprinde în format electronic volumul cunoscut al *Anuarului,* în același format și cu un număr mare de ilustrații ale premierelor stagiunii încheiate, apărut însă astfel din cauza finanțării reduse.

UNITER mulțumește membrilor săi, tuturor artiștilor, colaboratorilor, partenerilor și celor care au fost aproape de activitatea desfășurată în anul 2003 pentru participare și sprijin și dorește tuturor

LA MULȚI ANI !

CALENDAR TEATRAL

IANUARIE

1 ianuarie – marele actor de teatru și film **Gheorghe Dinică** împlinește 70 de ani. Cu ample posibilități expresive, adept, al unui stil de joc simplu, direct, de mare autenticitate, Gheorghe Dinică pune în lumină resursele unei vocații dramatice de marcă realistă, sobră și interiorizată. Siguranța caracterizărilor, sinceritate replicii comice sau dramatice, tonul adecvat al desenului psihologic conferă un grad înalt de veridicitate rolurilor interpretate pe scenă sau în film.

– 175 de ani de la nașterea actorului **Tommaso Salvini** (m. 31 decembrie 1915). Membru al uneia dintre cele mai cunoscute familii de artiști din Italia, se numără printre cei mai de succces actori de turneu din epoca sa. Cele mai reușite roluri ale sale sunt socotite *Othello* și *Hamlet.*

15 ianuarie – 170 de ani de la deschiderea **Școlii de muzică vocală**, **declamație și literatură** din cadrul Societății Filarmonice din București.

17 ianuarie – 100 de ani de la premiera spectacolului ***Livada de vișini*** de A.P. Cehov la Teatrul de Artă (MHAT) din Moscova.

18 ianuarie – 125 de ani de la premiera comediei ***O noapte furtunoasă*** de I. L. Caragiale la Teatrul Național București.

22 ianuarie – 155 de ani de la nașterea scriitorului suedez **August Strindberg** (m. 14 mai 1912). A avut o viață agitată, punctată de căutări ideologice, alternând nietzscheanismul cu nihilismul, ateismul, sau teozofia. Opera sa literară este vastă, inițial de orientare naturalistă, apoi neoromantică și preexpresionistă. A scris romane, nuvele, pagini autobiografice, drame (*Tatăl*, *Domnișoara Julia*, *Dansul morții*, trilogia *Spre Damasc*) de acută observație psihologică.

28 ianuarie – 130 de ani de la nașterea actorului, regizorului, pedagogului și teoreticianului de teatru rus **Vsevolod Emilievici Meyerhold** (m. 1940). Adept al regiei antinaturaliste, a promovat ideea de stilizare sub denumirea de "teatru convențional" în spectacole precum *Hedda Gabler* de Ibsen, *Don Juan* de Molière, *Misterul buf* de Maiakovski.

31 ianuarie – 60 de ani de la moartea prozatorului și dramaturgului francez **Jean Giraudoux** (n.29 octombrie 1882). Dramaturgia sa, de factură modernistă, pe teme sociale actuale, creatoare de universuri ireale

și fantastice, cu sugestii din mituri antice și fantastice și subiecte livrești, se caracterizează prin echilibrul dintre vis și luciditate, maliție, umorul și bogăția paradoxurilor, concizia și subtilitatea expresiei: *Siegfried* (1928); *Amphytryon 38* (1929); *Judith* (1931); *Intermezzo* (1933); *Războiul Troiei nu va avea loc,* capodopera sa dramatică (1935); *Ondine* (1939); *Nebuna din Chaillot,* postum (1945). A exercitat o influență considerabilă asupra dramaturgiei europene.

FEBRUARIE

4 februarie – 125 de ani de la nașterea actorului și animatorului de teatru francez **Jacques Copeau** (m. 20 octombrie 1949). A condus Théâtre du Vieux-Colombier, unde și-a aplicat principiile înnoitoare, opuse naturalismului, bazate pe simplificarea punerii în scenă.

9 februarie – 110 ani de la moartea actorului și dramaturgului **Iorgu Caragiali** (n., probabil, în 1829), fratele lui Costache Caragiali. A scris *Cânticele comice* și tablouri dramatice (*Moș Trifoi*).

14 februarie – 135 de ani de la nașterea actorului român de teatru și film **Eduard Alexandru de Max** (m. 28 octombrie 1924). Absolvent al Conservatorului din Paris, joacă pe scenele mai multor teatre pariziene, devenind societar al Comediei Franceze. Particularitățile stilului său de joc, purtând pecetea unei imaginații neobișnuite și a unei mari mobilități expresive, au lansat spectatorilor din epocă impresia unui interpret genial. A fost unul dintre "monștrii sacri" ai scenei franceze, într-o perioadă în care aceasta era marcată de prezența unor excepționale valori interpretative. Debutează pe ecran în 1912, în filmul *Masca groazei.* Activitatea lui cinematografică este redusă – dată fiind dispariția prematură –, dar fiecare dintre rolurile create pe ecran se resimte de extraordinara plasticitate dramatică a interpretării: *Cei trei muschetari* (1921); *După douăzeci de ani* (1922); *Cocoșatul* (1923).

25 februarie – 170 de ani de la nașterea scriitorului **Alexandru Depărățeanu** (m. 9 ianuarie 1865). A scris poezii erotice (*Doruri și amoruri*), bucolice și social-umanitariste, precum și drama istorică *Grigore-Vodă.*

Corina GUGU
Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu"

NOUTĂȚI LA NAȚIONALUL IEȘEAN

Începutul prezentei stagiunii a constituit pentru Teatrul Național "Vasile Alecsandri" Iași un veritabil "tur de forță": festivaluri de onorat, festival de organizat, premii de luat și premiere de dat. Lăsând gluma la o parte și cuantificând pentru început premierele de pe afișul autumnal al Naționalului ieșean este un fapt îmbucurător să găsim de cinci titluri noi (nu-i puțin lucru!).

Începutul a fost făcut la Sala Studio «Teofil Vâlcu» cu un spectacol care a avut premiera în cadrul programului ***„Dramaturgi români de azi pe scena Naționalului ieșean" – Superba, nevăzuta cămilă*** de Dumitru Solomon în regia lui Liviu Manoliu,scenografia Axenti Marfa. Un spectacol-colaj după șase dintre piesele scurte ale regretatului dramaturg, un spectacol care potențează virtuozitatea dramaturgică, verva parabolei și acel joc tandru de-a râsu'-plânsu' atât de special.

Tot în cadrul aceluiași program, Naționalul din Iași l-a adus pe scena Sălii Mari pe Eugene Ionesco cu ***Jacques sau supunerea*** **și** ***Viitorul e în ouă*** – regia Moshe Yassur, scenografia Rodica Arghir. «Dramele de familie sau o parodie a dramelor de familie» cum spunea însuși autorul, au adus public numeros în sălile de spectacol, dezvăluindu-și sub expresiva haină ionesciană semnificative similarități cu realitatea imediată.

Festivalul Internațional de Teatru «Avram Goldfaden» a fost practic «piatra de încercare» a toamnei teatrale. Organizat anul acesta de Teatrul Național Iași în parteneriat cu Centrul Cultural Francez Iași, Festivalul a polarizat pentru opt zile atenția mass-mediei și a publicului iubitor de teatru și nu numai: au avut loc 20 de spectacole (concerte, reprezentații teatrale, teatru de marionete) prezentate de artiști din șapte țări, au fost vernisate o serie de expoziții, au fost prezentate în premieră filme artistice și documentare, s-a deschis un salon de carte și timp de patru zile s-a derulat un seminar cu tema «Primul teatru idiș din lume și comunitățile evreiești din Europa Centrală și de Est: circulația artiștilor și ideilor» la care au participat personalități ale culturii române alături de artiști, profesori, ziariști,oameni de cultură din Israel, Franța, Germania, Polonia, S.U.A.

In cadrul Festivalului, Naționalul ieșean a prezentat, la Sala Mare, premiera pe țară a spectacolului ***Iuditha*** de Howard Barker. Regia: Moshe

Yassur, scenografia: Rodica Arghir. Cunoscut drept un scriitor rebel, controversat și, ca urmare, imposibil de ignorat, un scriitor care atacă sclerozele teatrale și morale, Barker a oferit, prin protagoniștii spectacolului, un "îndreptar" spre "sondarea îndrăzneață a puterii, a sexualității și a impulsului uman."

Cei 100 de ani de la nașterea celebrei scriitoare Marguerite Yourcenar au fost marcați de un spectacol rafinat și sensibil care poartă semnătura regizoarei Irina Popescu Boieru; este vorba despre spectacolul ***Poarta Miresmei,*** o dramatizare a *Povestirilor Orientale* imaginate de scriitoarea omagiată.

Este o propunere regizorală îndrăgită de public încă de la primele reprezentații–spectaculoasă prin vizualitate și prin mijloacele de expresie folosite –dar și de critica de specialitate care a consemnat spectacolul drept «încântător».

Primul eveniment teatral al anului 2004 a deschis „Anul Cehov", este vorba despre spectacolul ***Efectul dăunător al nostalgiei*** care adună între copertele sale imaginare trei din piesele scurte ale dramaturgului, ***Jubileul, Cererea în căsătorie*** și ***Ursul.*** Spectacolul este construit în jurul unei imagini din ***Pescărușul,*** în care Medvedenko, personaj umil și mediocru, are următoarea replică: «În grădină e întuneric, ar trebui să dărâme scena aceea. Stă goală, urâtă, ca un schelet, și cortina pocnește în bătaia vântului. Când am trecut aseară pe-acolo mi s-a părut că plângea cineva înăuntru". Un spectacol construit în jurul unei imagini,despre imaginea teatrului. Regia aparține lui Ion Sapdaru, iar scenografia este semnată de Rodica Arghir.

Revenind la luna decembrie a anului 2003, ea a fost marcată și de sărbătorirea a doi mari actori ai scenei românești: *Petru Ciubotaru – 40 de ani de teatru și Florin Mircea – 30 de ani de teatru.*

Cei doi actori emblematici ai Naționalului au ridicat profesionalismul la rang de crez artistic, înnobilându-și meseria construită cu migală și precizie și dând dovadă de-a lungul carierei de o forță și o inteligență creatoare care depășesc standardele.

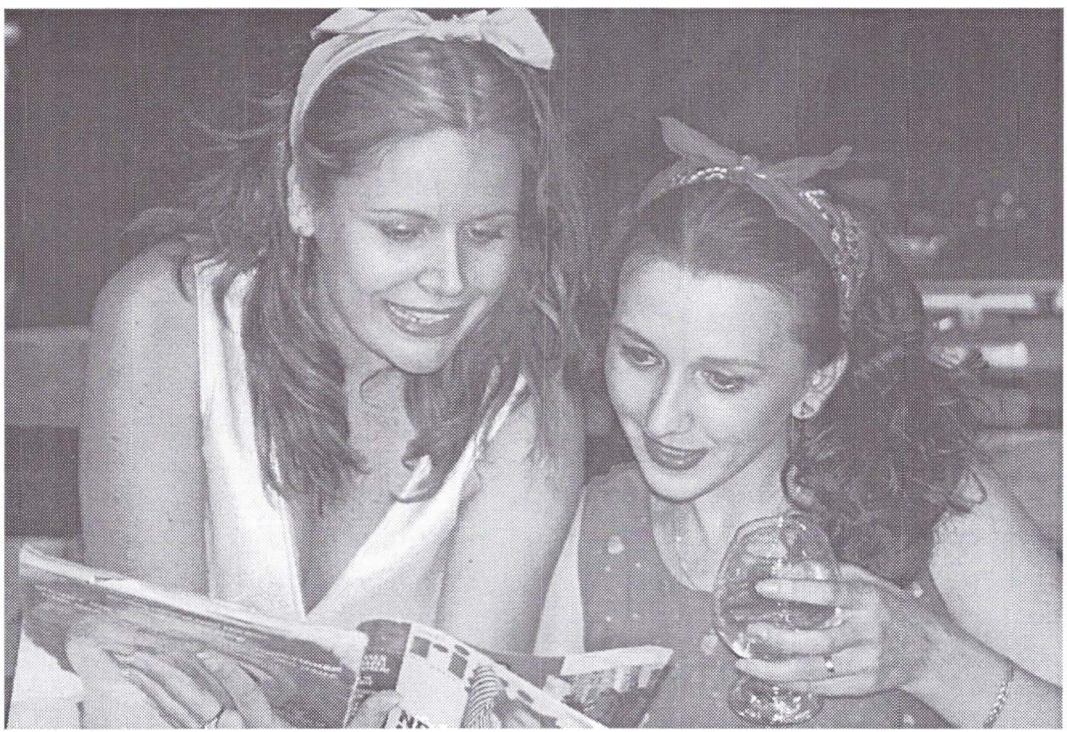
Evenimentul s-a desfășurat sub titlul *„Seniorii Teatrului la instanța Shakespeare"* și a fost marcat de o reprezentație de gală a spectacolului ***A douăsprezecea noapte*** de William Shakespeare (regia, coregrafia și ilustrația muzicală: Beatrice Rancea, decor: Helmut Stürmer, costume: Irina Schrotter).

Nu putem uita nici festivalurile la care teatrul ieșean a fost invitat: Festivalul de Comedie de la Galați, unde am fost selecționați cu două

spectacole, ***Viață de câine*** după Bulgakov și ***Fii cuminte, Cristofor*** de Aurel Baranga – ambele premiate; este vorba despre Premiul de interpretare masculină (ex-aequo)decernat actorului *Teodor Corban* pentru rolul *Șarikov* din spectacolul *Viață de câine,* de Premiul pentru regie (ex-aequo) decernat lui *Ion Sapdaru*, regizorul spectacolului *Viață de câine* și de Premiul pentru rol episodic decernat actriței *Mihaela Arsenescu-Werner* pentru rolul *Victoria Sava* din spectacolul *Fii cuminte Cristofor* de Aurel Baranga.

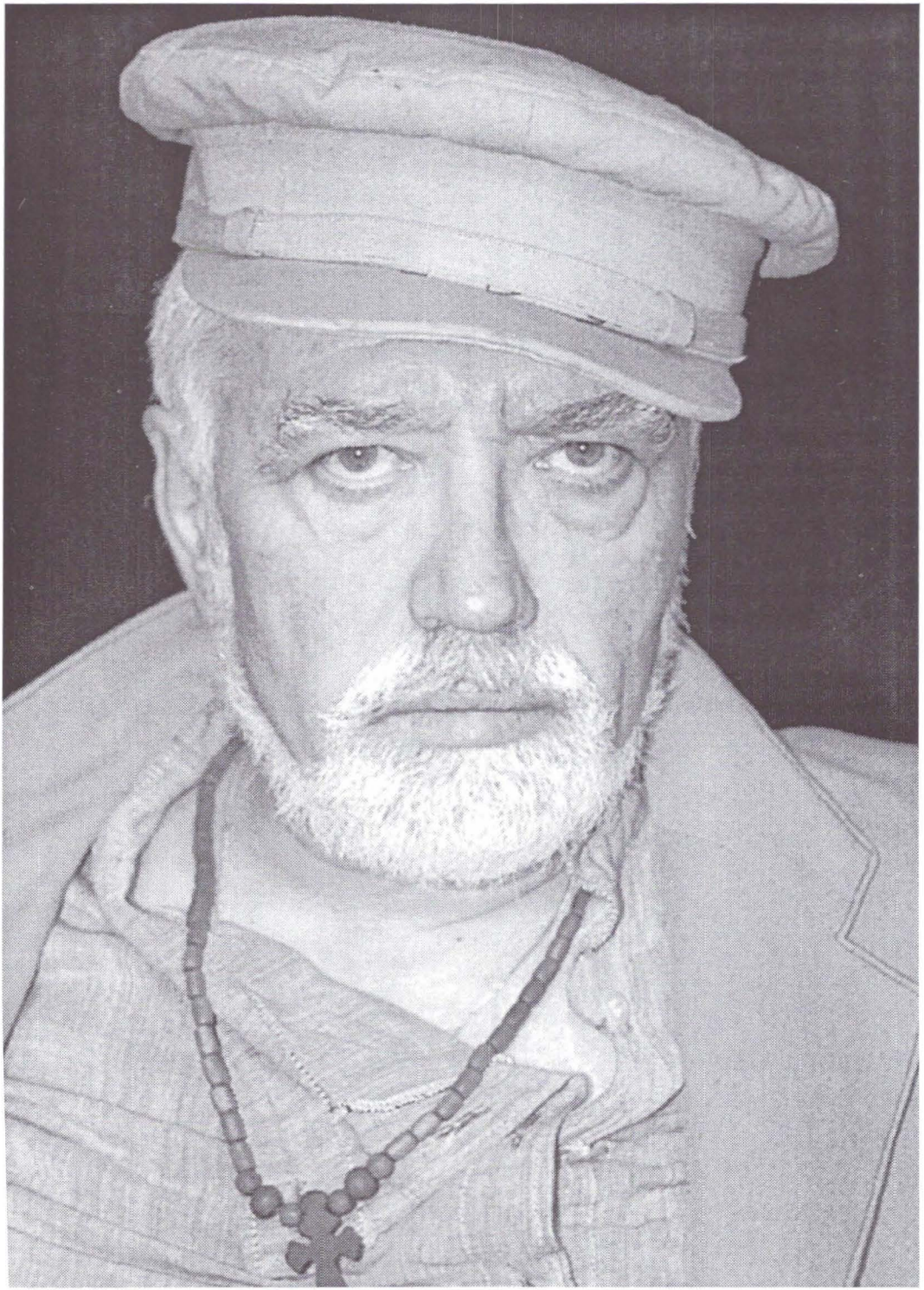
De asemenea, Naționalul ieșean a fost invitat la Festivalul de Teatru de la Piatra Neamț cu spectacolul ***Plăcutele istorii de dragoste și moarte,*** la Festivalul de teatru-imagine de la Târgu Mureș unde a fost prezentat spectacolul ***A douăsprezecea noapte*** de Shakespeare și la Festivalul de teatru clasic de la Arad cu ***Viață de câine*** după Bulgakov.

Astfel, echilibrul unui asemenea afiș, dat de diversitatea manifestărilor în care se implică instituția teatrală, relevă orientarea pluridirecțională a mesajului cultural care nu mai este apanajul exclusiv al unui cadru formal, ci creează modalități tot mai diverse de contact public. Naționalul ieșean tinde către un asemenea limbaj modern care să satisfacă exigențe din cele mai diverse.



Irina RĂDUȚU CODREANU și Oana SANDU în *Superba, nevăzuta cămilă* de Dumitru Solomon.

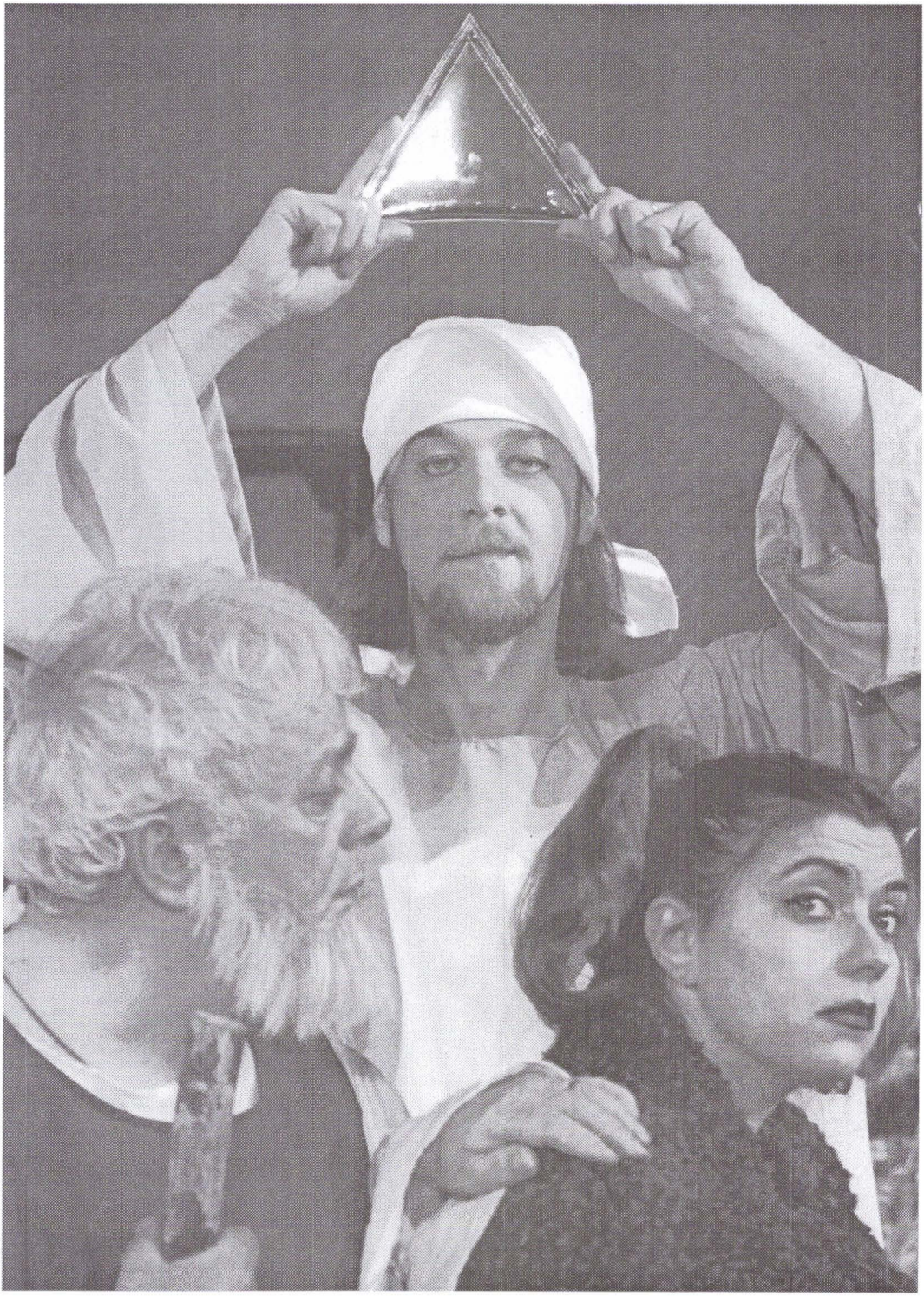
Adi CARAULEANU și CATINCA TUDOSE în *Plăcutele istorii de dragoste și moarte* după Balzac



Emil COȘERU în *Efectul dăunător al nostalgiei* după A. P. Cehov.

Adi CARAULEANU în *Judítha* de Howard Barker.

Liviu MANOLIU, Monica BORDEIANU si Constantin AVĂDANEI în *Poarta miresmei* de Marguerite Yourcenar.



Petru CIUBOTARU, Antonela CORNICI și Constantin PUȘCAȘU în *Magul* de Paul Miron.

Mihaela ARSENESCU WERNER în *Poarta miresmei* de Marguerite Yourcenar

Doina DELEANU în *Efectul dăunător al nostalgiei* după A.P. Cehov.

Să nu vă lipsească din bibliotecă
GALERIA TEATRULUI ROMÂNESC
din care au apărut:
***La vorbă cu* VLAD MUGUR**
(interviu de Florica Ichim)
***Ursit scenei:* MIHAI POPESCU**
de Margareta Andreescu
***El, vizionarul:* AURELIU MANEA**
***Un personaj tainic:* ELIZA PETRĂCHESCU**
de Mihaela Tonitza-Iordache
***Un cavaler fără iluzii:* PETRE SAVA BĂLEANU**
de Constantin Paraschivescu
***O viață în sute de roluri:* MARGARETA BACIU**
de Sorina Bălănescu
***Histrion de cursă lungă:* GHEORGHE DINICĂ**
de Constantin Paraschivescu
Cercul de aur de **MIHAI MĂNIUȚIU**
MARIOARA VOICULESCU – *Jurnal. Memorii*
DAN MICU – *Un destin spulberat* de Doina Papp
VASILE COSMA – *Actor sub zodia Shakespeare*
de Alexandru Firescu și Constantin Gheorghiu
***Conversație în șase acte cu* TOMPA GÁBOR**
(interviu de Florica Ichim)

Volumele pot fi procurate în teatre,
la MUZEUL LITERATURII ROMÂNE,
la sediul UNITER, Librăriile NOI și CĂRTUREȘTI ș.a.,
precum și la telefonul redacției (326 17 76).

Costul unui abonament anual la revista „**TEATRUL AZI**“
este de 300.000 lei, iar întregul set de 12 cărți
poate fi procurat cu doar 1.200.000 lei.

Așadar, dacă vă interesează fenomenul teatral românesc și
din lume, dacă vreți să sprijiniți apariția revistei
„TEATRUL AZI“, puteți să vă abonați pentru anul 2004,
la BRD – SGS, Sucursala Triumf, cont 667874160
sau la telefoanele:
326 17 76 (tel./fax) și 0722 455 954 – Florica ICHIM
456 58 78 și 0723 345 032 – Oana BORȘ

VĂ MULȚUMIM!

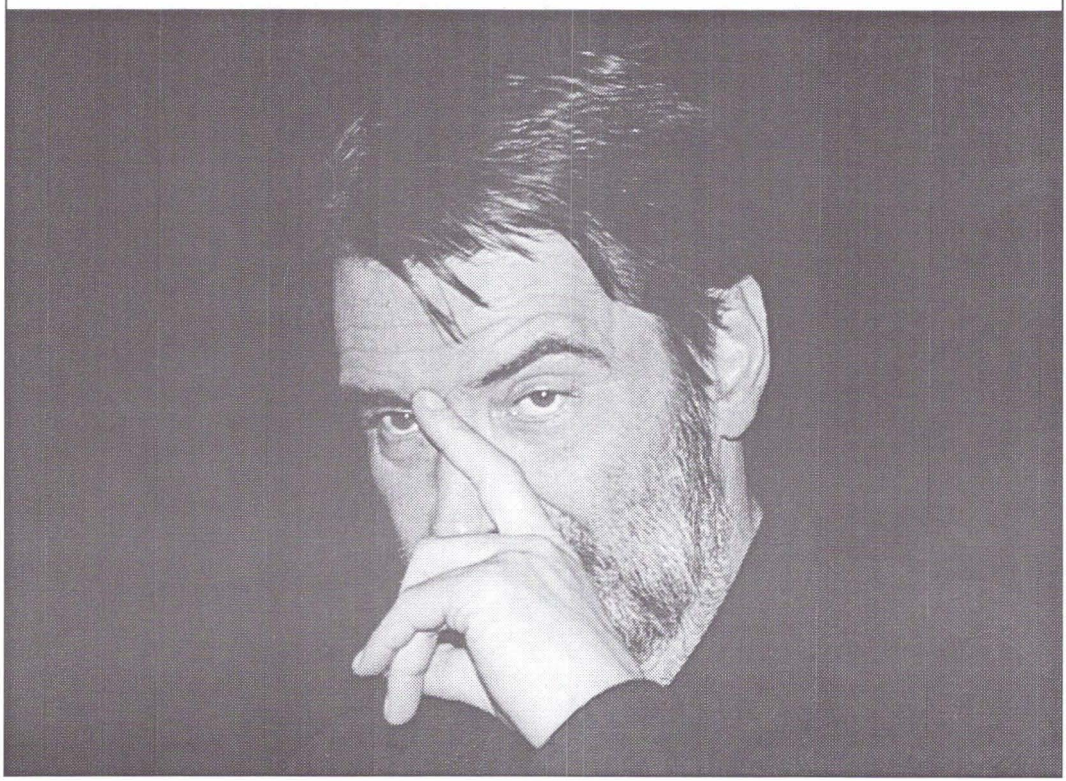
Conversație în șase acte

cu

TOMPA GÁBOR

Doina Papp

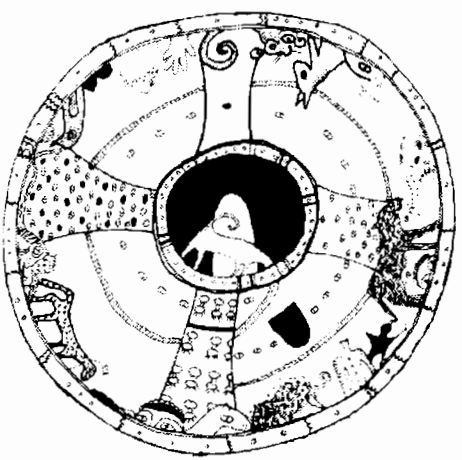
Un destin spulberat
DAN MICU



MIHAI MĂNIUȚIU

Cercul de aur

(eseuri teatrale)



SUMAR

3 **Festivalul Național de Teatru „I. L. Caragiale", 2003**
Adrian Mihalache: *Privitor la teatru; Actele celui de-al XXI-lea congres*

44 **Festivaluri**
Oana Borș: *Trei spectacole la „Craiova Shakespeare Festival"*
Cătălina Panaitescu: *Actorie și pledoarie studențească*
Ion Cazaban: *Întoarcerea lui Shakespeare*
Constantin Paraschivescu: *Un festivai gold (aur) pentru spiritualitatea evreiască; Seară de gală* (Iași); *Oscilații și exigențe* (Brașov); *Comedia în competiție* (Galați)
Mariana Ciolan: *A descoperi luminile și umbrele din noi prin „exercițiul" clasicilor* (Arad)
Oana Borș: *Sunete insolite* (Chișinău)
Daria Dimiu: *Cu intermitențe* (Piatra Neamț)

34 **Restituiri**
Al. Dem. Dan
Ion Cazaban: *Fețele și măștile lui Hamlet*
Al. Dem. Dan – *Hamlet* (fragmente)

41 **Emoționantă reîntâlnire cu un mare actor**
Attila Vári: *Constantin Anatol*

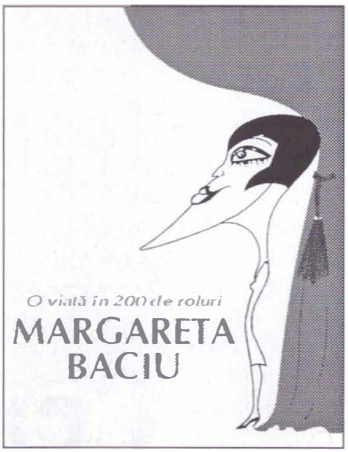
43 Aura Corbeanu: *Teatrul opresaților*

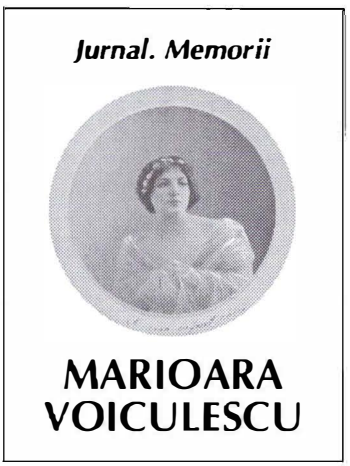
53 **Dosar**
Ada Maria Ichim: *Succintă panoramă a teatrului lituanian; Portrete de regizori*; *„Hamlet" – provocarea intelectuală a simțurilor*

67 **Interviu**
Mihai Constantin Ranin: *„Important este să faci ceva care să-ți semene"* – interviu de Oana Borș

74 **Spectacole**
Un regizor pentru neliniștea noastră: Mihai Măniuțiu de Nicolae Prelipceanu *(Bachantele* după Euripide – Teatrul „Tony Bulandra" Târgoviște);
Între Cordelia și Scarlett O'Hara de Adrian Mihalache *(Înșir-te mărgărite* de Victor Eftimiu – Teatrul „Nottara");
Labiche altoit pe... Ionesco... de Elisabeta Pop *(Praf în ochi* de Eugène Labiche – Teatrul de stat Oradea, Trupa „Iosif Vulcan");
După legile muzicii clasice de Roxana Croitoru *(Jaques sau supunerea* de Eugène Ionesco – Teatrul Maghiar de Stat Cluj);

ULTIME APARIȚII
din
„GALERIA TEATRULUI ROMÂNESC"





Ionescu la sud-est sau la sud-vest de Anca-Maria Rusu *(Jaques sau supunerea* și *Viitorul e în ouă* de Eugen Ionescu – Teatrul Național „Vasile Alecsandri" Iași);
Șefele de pe Calea Victoriei de Cristina Modreanu *(Șefele* de Werner Schwab – Teatrul ACT);
Azilul și tranziția de Ion Cazaban *(Azilul de noapte* de Maxim Gorki – Teatrul Național din Craiova);
La Teatrul „Maria Filotti" din Brăila, Iisus Hristos și Marchizul de Sade de Mircea Ghițulescu *(Marat-Sade* de Peter Weis);
Un spectacol care cultivă zâmbetul de Roxana Croitoru *(Inspectorul Hound după Magritte; Adevăratul inspector Hound* – Teatrul Maghiar de Stat Cluj);
Teatrul ca expresie a generației de Nicolae Prelipceanu *(Nevrozele sexuale ale părinților noștri* de Lukas Bärfus – Teatrul „Toma Caragiu" Ploiești);
Furnicar urban de Cristina Modreanu *(Lumea insectelor* de Karel și Josef Èapek – Teatrul „Toma Caragiu" Ploiești);
Colibri de dragoste-ntre dinți" de Constantin Paraschivescu *(Casa Bernardei Alba* de Federico García Lorca – Teatrul Dramatic „Fani Tardini" Galați);
De ce tocmai Caragiale? de Alina Mang *(O noapte furtunoasă* de I.L. Caragiale – Compania Mică, în parteneriat cu Casa de Cultură „Nicolae Bălcescu");
Film rupt, cadre albe de Voicu Dragomir *(Norocul îi ajută pe cei îndrăzneți* de Franz Xaver Kroetz – Teatrul ACT);
Parabola fiului risipitor de Ion Parhon *(Hoțul de mărgăritare* de Valeriu Anania – Teatrul „Anton Pann" Râmnicu Vâlcea);
Râsul strâmb sau leac pentru prostie de Elisabeta Pop *(Mătrăguna* de Machiavelli – Teatrul de Stat Arad);
O casă și-o femeie... eterna poveste... de Elisabeta Pop *(Doi din doi* de Adrian Păunescu – Teatrul de Stat Arad);
Shakespeare în blugi de Elisabeta Pop *(A douăsprezecea noapte* de Shakespeare – Teatrul de Stat Oradea, Trupa „Szigligeti");
Variațiuni pe teme caragialiene de Marinela Țepuș *(Oratorii pisicilor turbate* de Ilie Gheorghe după I.L. Caragiale; *O noapte furtunoasă* de I.L. Caragiale – Teatrul „Sică Alexandrescu" Brașov);
La „Urmuz", a cincea stagiune de Constantin Paraschivescu *(Țăcăniții* de Pierre Chesnot – Teatrul „Urmuz" Tulcea);

Teatrul azi
Revistă de cultură teatrală
nr. 1-2/2004
Tel./Fax: 326 17 76
ichim@dial.kappa.ro
oanabors@hotmail.com

Redactor șef: FLORICA ICHIM

Board:
Cristina DUMITRESCU
Doina MODOLA
Marina CONSTANTINESCU
Constantin PARASCHIVESCU
Ludmila PATLANJOGLU

Echipa redacțională:
Oana BORȘ
Cătălina PANAITESCU
Ioana ANGHEL ICHIM
Viorica-Rozalia MATEI
Andreea DUMITRU
Irina IONESCU
Elena MARTONOS-MANOLE

O'Neill – un autor al timpurilor noastre? de Cătălina Panaitescu;
Reșița, la început de stagiune: premise... de Antoaneta Iordache

120 **Noi în lume**
Raluca Tulbure: *Festivalul de la Tolosa*

121 **Lumea la noi**
Claudia Lipan: *Iarnă niponă*

122 **Din Festivalurile europene ale toamnei *(Paris–Madrid–Milano)***
Ioana Anghel: *Regizori, companii, spectacole ...*
Festivalul internațional de la Edinburgh
Irina Ionescu: *Un succes de proporții, an de an*

134 **Cărți**
Andreea Dumitru: *Caragiale, un filosof ratat?!;*
Constantin Paraschivescu: *Eternul mister Caragiale; Traseul eseistic al unei idei;*
Mircea Ghițulescu: *Lumea dionisiacă a lui Mircea Daneliuc;*
Mariana Ciolan: *„Vasile Cosma – actor sub zodia Shakespeare";*
Constantin Paraschivescu: *Călătorii fără sfârșit.*

152 **Info UNITER**

154 **Calendar teatral**

156 **Noutăți la Naționalul ieșean**

Vieți dedicate scenei

Cop. I: SENKÁLSZKY ENDRE – actor la Teatrul Maghiar de Stat Cluj

Cop. II: FLORIN MIRCEA – actor la Teatrul Național „Vasile Alecsandri" Iași

Cop. III: PETRU CIUBOTARU – actor la Teatrul Național „Vasile Alecsandri" Iași

Cop. IV: T.TH. CIUPE – scenograf

Revistă editată de Fundația Culturală „Camil Petrescu" cu sprijinul UNITER

Tehnoredactare computerizată:
Daniel Leonard SAVU

Procesare imagini:
Carmen PETRESCU
Ciprian DUICĂ

TIPAR:
VIZUAL-GRAPH